BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XX - NUMERO 5 - MAGGIO 1959

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XX - N. 5 MAGGIO 1959

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: G. C. CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telef. 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telef. 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Il disegno di legge per il Ministero del turismo, spettacolo e sport

Pubblichiamo il testo del disegno di legge per la istituzione del Ministero del Turismo, dello Spettacolo e dello Sport, approvato dal Consiglio dei Ministri nella sua riunione del 27 marzo scorso.

ART. 1 - E' istituito il Ministero del Turismo, dello Spettacolo e dello Sport.

ART. 2 - Il Commissariato per il Turismo e la Direzione Generale dello Spettacolo, istituiti presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri con l'art. 1 del decreto legislativo 8 aprile 1948 n. 274, ratificato dalla legge 15 novembre 1952 n. 1792, sono soppressi e le relative attribuzioni sono devolute al Ministero del Turismo, lo Spettacolo e lo Sport. Al predetto Ministero sono inoltre devolute le attribuzioni spettanti alla Presidenza del Consiglio dei Ministri nei riguardi del C O N I. Il Ministro per il Turismo, per lo Spettacolo e lo Sport è membro del Comitato dei Ministri per il Mezzogiorno.

ART. 3 - Presso il Ministero del Turismo, lo Spettacolo e lo Sport sono istituiti: 1) la Direzione Generale del Turismo; 2) la Direzione Generale dello Spettacolo; 3) l'Ispettorato degli Affari Generali e del personale. E' altresì istituito presso il Ministero predetto la Ragioneria Centrale dipendente dal Ministero del Tesoro.

ART. 4 - Rimangono presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, con le rispettive attribuzioni il Servizio Informazioni e l'Ufficio della Proprietà Letteraria, Artistica e Scientifica, istituito dal D. Legislativo 8 aprile 1948 n. 274.

ART. 5 - I ruoli organici del personale di cui alle tabelle A e B annesse al decreto legislativo 8 aprile '48 n. 274 e i relativi posti aggiunti, istituiti con il decreto del Presidente della Repubblica del 30 novembre 1954 n. 1496 sono trasferiti al Ministero del Turismo, dello Spettacolo e dello Sport. Sono trasferiti al predetto Ministero anche i ruoli ad esaurimento di cui all'Art. 8, secondo comma dello stesso decreto legislativo 8 aprile 1948, n. 274, i ruoli aggiunti di cui all'Art. 344 del Testo Unico delle disposizioni concernenti lo statuto degli impiegati civili dello Stato approvati con decreto del Presidente della Repubblica 10 gennaio 1957, n. 3, e il personali non di ruolo.

ART. 6 - Il Governo della Repubblica è delegato ad emanare entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge con decreto del Presidente della Repubblica, su proposta del Presidente del Consiglio di concerto con il Ministro per il Turismo, lo Spettacolo e lo Sport e col Ministro per il Tesoro le norme necessarie per l'istituzione dei ruoli organici del personale del Ministero per il Turismo, lo Spettacolo e lo Sport nonchè per l'istituzione dei nuovi ruoli organici del personale del Servizio delle Informazioni e dell'Ufficio della Proprietà Letteraria, Artistica e Scientifica di cui allo art. 4 nei limiti della consistenza numerica complessiva del personale indicato negli artt. 4 e 5. Con la istituzione di tali ruoli saranno sopressi quelli indicati nell'art. 5, primo comma. Il personale appartenente ai ruoli soppressi sarà inquadrato nei ruoli di cui al primo comma del presente articolo con l'assegnazione a carriera e a qualifica, pari a quelle annesse alla posizione gerarchica di esso rivestita e con anzianità di ruolo e di qualifica già maturata. Con lo stesso provvedimento saranno emanate le norme occorrenti per la ripartizione fra il Ministero per il Turismo, lo Spettacolo e lo Sport e il Servizio e Ufficio indicati nell'Art. 4 del Personale di cui alla tabella A annessa al decreto legislativo 8 aprile 1948 n. 274, di quello dei ruoli ad esaurimento e dei ruoli aggiunti e del personale non di ruolo nonchè per la prima attuazione dei ruoli organici e per il conseguente nuovo assetto dei ruoli ad esaurimento e dei ruoli aggiunti. Per il conferimento dei posti nelle qualifiche iniziali, che risultino eventualmente disponibili dopo l'inquadramento anzidetto, potranno essere indetti, una volta tanto, concorsi riservati al personale dei ruoli organici, dei ruoli aggiunti e non di ruolo appartenenti alle Amministrazioni dello Stato anche ad ordinamento autonomo.

ART. 7 - Il Governo della Repubblica è delegato ad emanare entro un anno dalla data di entrata in vigore della presente legge le norme necessarie per il riordinamento degli Enti turistici nazionali, provinciali e locali avendo cura di contemperare le esigenze di autonomia dei singoli Enti con la necessità di assicurare il più efficente coordinamento della loro attività nell'interesse dello Stato. Le norme predette saranno emanate con uno o più decreti del Presidente della Repubblica su proposta del Ministro per il Turismo, lo Spettacolo e lo Sport di concerto con i Ministri interessati, sentito il Consiglio dei Ministri.

Disposizioni transitorie:

ART. 8 - Fino a quando non sarà provveduto alla attuazione dei

nuovi ruoli previsti dal precedente Art. 6 al Servizio delle Informazioni e all'Ufficio della Proprietà Letteraria, Artistica e Scientifica sarà addetto, in posizione di comando, personale del Ministero per il Turismo, lo Spettacolo e lo Sport e al Consiglio di Amministrazione del Ministero predetto parteciperanno il Capo del Servizio e dell'Ufficio sopra indicati.

ART. 9 - Per le spese necessarie al funzionamento del Ministero per il Turismo, lo Spettacolo e lo Sport e al conseguimento delle sue finalità istituzionali fino all'approvazione del relativo bilancio sarà provveduto con gli stanziamenti recati dallo stato di previsione della spesa del Ministero del Tesoro alle sottorubriche « Servizi Spettacoli, Informazioni e Proprietà Intellettuale » e « Commissariato per il Turismo » esclusi quelli da destinare ai servizi « Informazioni e Proprietà Intellettuale », i quali con decreto del Ministro per il Tesoro saranno trasferiti ad altra apposita sottorubrica dello stesso stato di previsione.

* * *

Il Ministro Tupini, al termine della riunione del Consiglio dei Ministri, interrogato dall'ANSA sul provvedimento che istituisce il Ministero del Turismo, Sport e Spettacolo di cui è titolare, ha dichiarato: « La decisione del Consiglio dei Ministri si commenta da sè. Il nuovo Governo ha fatto dell'istituzione del Ministero uno dei punti del suo programma ed il Consiglio dei Ministri ha creduto di farvi onore con la presentazione al Parlamento di un apposito disegno di legge. Questo riguarda tanto lo Spettacolo che il Turismo, ai cui settori riconosce, come allo sport, una maggiore autonomia. Basti esaminare il suo contenuto per averne la dimostrazione; ora non ci rimane che attendere dalle Camere il giudizio definitivo che io auguro il più sollecito possibile ».

Prima di *Muraglia cinese*

Il neorealismo italiano sembra essere stato ed esistere ancora come fenomeno « provinciale », nel senso che la « realtà » che ha inteso cogliere è una realtà soltanto italiana, quella generata dal clima doloroso della guerra e del dopoguerra fino ad assurgere sì alla dignità di valore storico, ma chiusa entro limiti immanenti, cronologici e geografici forse troppo circoscritti per dar vita a un modo universale di concretare opere d'arte. In altri termini, si può dire che soltanto la realtà dell'Italia ha dato materia per film impegnati, su vari piani e con risultati diversi, e talora contrastanti, quasi che gli autori siano stati colti, in un certo senso, da un sentimento di sgomento, di timore, di paura nell'avvicinare altre realtà, di paesi diversi, di diversi ambienti sociali, di civiltà tanto differenti dalla nostra, di uomini non ugualmente strutturati, di problemi orientati ad altre soluzioni.

Con l'assunzione di tale materia, di questi soggetti e di questi contenuti, è nata una forma, una scuola, una cultura, ben presto salita ai valori più alti. Quando, però, essa ha tentato di trascendersi, n'è risultata la carenza di chiare direttive, di più complessi elementi. Da un canto il film storico ha trovato scarsa fortuna. Fatte le discutibili eccezioni di *Senso* di Visconti e, forse, di *Cronache di poveri amanti* di Lizzani, crediamo sia lecito affermare come il trapianto del neorealismo nella materia storica si sia risolto in un fallimento quasi totale. Prova, questa, che proprio soltanto la realtà italiana, pressante e incombente, concreta, del momento, aveva suggestione e forza evocativa sufficiente ad attizzare le poetiche degli autori. Di più, il neorealismo è mancato anche in un altro senso. In Italia fa difetto una produzione « media »: da altri è stata bene assai messa in luce questa deficienza, né vale la pena di insistere. Spettava ovviamente al nuovo cinema di imporsi alla produzione come metodo e sistema, come atmosfera culturale. E, invece, la produzione media è ancora di là da venire e soltanto debolmente, qualora non degeneri in opere dai toni farseschi e strapaesani, ha riempito le proprie direttive con film anche soltanto indicativi o promettenti. Crediamo sia lecito asserire tutto questo, anche se le deficienze or ora rimarcate non abbiano peso determinante nella valutazione del nuovo movimento artistico e intellettuale dell'Italia del dopoguerra. All'attivo del neorealismo rimangono pur sempre molti valori, i quali permettono di affermare che il movimento è quanto di più alto e nuovo abbia dato la cultura italiana degli ultimi anni.

Ma, riprendendo il discorso, prima soltanto iniziato, è nostro intendimento indicare la deficienza del neorealismo che, a nostro avviso, consiste nel non aver creato una nuova positura mentale negli autori i quali, pervasi da un sentimento, prima quasi represso, per mancanza, sembra, di mezzi tecnici adeguati all'espressione, si sono avvicendati negli ultimi anni alla « caccia di immagini » ai quattro angoli della terra. Intendiamo svolgere, cioè, un discorso organico sul cinema esotico in Italia durante gli anni 1951-1957.

A taluno potrebbe sembrare fuori luogo una considerazione autonoma del fenomeno, che, forse, meriterebbe soltanto un esame marginale e rivolto a singole opere, avulse da una tendenza organica, precisata nei suoi canoni figurativi e narrativi e contenutistici. Basterà, a diradare i dubbi, a dissipare queste ombre pregiudiziali, che si osservino alcune cifre e constatare semplicemente che nel periodo esaminato tutta una parte della produzione cinematografica nazionale è stata indirizzata nel senso da noi indicato. Infatti tra il 1951 e il 1957 in Italia (coproduzioni comprese) sono stati realizzati almeno quaranta, tra documentari e film a soggetto di metraggio intorno ai duemila, di genere esotico: inoltre, esistono molti tratti comuni, spesso negativi, che legano tra loro le opere e permettono l'identificazione tra le stesse di nessi e posizioni ideologiche e formali, dando, in tal senso, il crisma ufficiale a una considerazione unitaria del fenomeno.

Sarà lecito anche risalire alle origini di questo indirizzo. Sembra abbia costituito una certa valvola di scarico per gli insofferenti ad un approfondimento critico rivolto ad azioni sempre più coscienti e morali. Non amore di comprensione umana ha spinto i registi all'estero; lo avrebbero dimostrato. Piuttosto è stato forse il desiderio di staccarsi da una problematica nata e cresciuta da una materia incandescente e viva, pur sotto i termini della « quotidianeità ». E' quasi un atto d'accusa questo, che noi rivolgiamo, il quale magari si giustifica proprio perchè il fenomeno si rivela in pieno neorealismo: perchè si tenta, in ultima analisi, di raggiungere valori universali spaziando presso altri popoli, piuttosto che attraverso l'analisi del nostro. Non è certamente

il caso di soffermarsi a considerare il fenomeno dell'esotismo in arte, nella sua genesi e nei suoi sviluppi storici. Nella letteratura e nell'arte figurativa è parto dell'età romantica, e basterà ricordare che gli scrittori che l'hanno rappresentato sono stati soprattutto Robert Luis Stevenson, Rudyard Kypling e Pierre Loti. Singolari e più consistenti aspetti l'esotismo ha assunto in tempi recenti. La letteratura specialmente americana ha ospitato tutta una corrente, quella che corre da Melville fino ad Hemingway, a carattere diaristico o di viaggio. E anche questa, a rigore, rientra nella considerazione. Si tratta di una letteratura che annovera opere impegnate, in cui l'esotismo si fa cronaca, appunto, taccuino, problematica documentazione di aspetti esteriori e più ancora di problemi umani. L'evasione verso società nuove e civiltà sconosciute è mantenuta più sul piano ed entro i limiti dell'avventura, magari impegnata, piuttosto che sostanziarsi dei caratteri di una missione spirituale ed estetica.

Nel cinema l'esotismo è nato contemporaneamente al mezzo tecnico e prima della nascita del mezzo espressivo. I film africani di Omegna datano agli inizi della nostra produzione cinematografica (1). Opere significative, se possono dirsi esotiche, compose negli Stati Uniti d'America Robert J. Flaherty coi suoi *Moana* e *Tabù,* soprattutto. In Italia, a parte i tentativi dei pionieri e dei loro epigoni, di un cinema esotico in senso stretto non si può parlare fino al 1951, perchè soltanto con quest'anno ha inizio una seria impresa di esplorazione in continenti diversi dalla vecchia Europa. Tra il 1930 e il 1950, più o meno, il cinema esotico si restringe alle colossali africanate di Alessandrini, di Genina, di Gallone. C'è il pretesto politico per costruire film nel continente nero perchè là hanno piantato le tende gli eserciti dei « colonnizzatori ». E allora bisogna evocare i precedenti o creare i miti, dare fondamenti storici e leggendari all'azione dello stato e del regime. C'è un esotismo politico, non culturale e men che meno ideologico o artistico in senso proprio.

E inizia col 1951, perchè questo anno vede appunto una produzione Luce-Bonzi intitolata *Una lettera dall'Africa,* ferraniacolor di Gian Gaspare Napolitano. Da segnalare perchè è la prima della serie, il capostipite. Opera di normale amministrazione, dotata di un sottofondo politico, perchè tutto sommato, si risolve in un elogio, giusto o meno non conta, dell'operato dello stato italiano nell'amministrazione fiduciaria della Somalia. Non è film di rilievo, indicativa soltanto la circostanza che sia a colori. Il mezzo tecnico di fotografia policroma costituisce là bandierina abbassata da uno starter. Senza colori non si va alla caccia di una realtà che non è quella del cinema paese. Perchè senza colori non si fa « colore », non si evocano suggestioni, immagini nuove. Da allora, infatti, nessun film esotico sarà mai fotografato in bianco e nero. Ne verrebbe una povertà assoluta di rappresentazione e di interpretazione, cui il nuovo mezzo può appunto supplire.

Su questa strada ci si incammina. Dapprima i passi sono incerti. Un regista dotato di possibilità e indubbiamente sensibile come Luciano Emmer abbandona le sue tranquille atmosfere di quartiere per cimentarsi con l'antica passione, il documentario. E nel '53 dà *Eroi dell'Artide.* Il documentario sarà magari destinato a suggerire limitatamente il mondo poetico dello autore, sarà piuttosto il veicolo di estrinsecazione di certe idee che debbono affluire nel territorio della cultura, più che dell'arte. Ma in quanto è cinema, è mezzo espressivo, testimonia una certa posizione dell'autore, quale che sia l'obiettivo che egli intende raggiungere. Ed Emmer struttura il film in due direttive, che testimoniano da un lato il desiderio di fare della cronaca, dall'altro il bisogno di avvicinarsi ad un mondo che si reputa sconosciuto. E che è lontano da noi. Della seconda parte si può dire che, in ultima analisi, manca ogni nesso, ogni legame tra le immagini, gli ambienti, le situazioni. Colpa forse del materiale, colpa piuttosto della mancanza di una direttiva precisa, di principi più lucidi e maturati nel regista, avvicinatosi alla realtà di quella gente con l'animo del visitatore distratto, stupefatto, improvvisato.

Ancora del '53 sono *Sesto continente* di Folco Quilici e *Magia verde* di Gian Gaspare Napolitano. Del primo si può dire ben poco, dal nostro punto di vista. C'è, al più, un senso efficiente d'avventura, buona ripresa, qualche idea da non scartare. Meno convinti ci trova il secondo film, benchè di fattura tecnica più che rispettabile. Napolitano ha varcato le soglie delle foreste del Mato Grosso e ci ha raccontato quel mondo standone fuori, pur immergendosi negli aspetti esteriori e folkloristici. Non ci dice, non ci spiega, sono assenti da lui preoccupazioni di carattere

Eroi dell'Artide *di Luciano Emmer*

esplicativo. E lo stesso materiale raccolto pecca di mancata puntualizzazione. Intanto, in questo importante 1953, fa capolino, sulla scena del cinema italiano, il film esotico a soggetto: Giovanni Roccardi compone *Africa sotto i mari,* brutta cosa con attore americano e una certa Sofia Scicolone, ancora diva non internazionalizzata. Capolavoro di certo cinema derivato da letteratura d'appendice, che non trova giustificazione alcuna.

Il 1954 allineava nella produzione di questo settore *Tam Tam nell'Oltregiuba* di Carlo Sandri, viziato da un sentimentalismo di maniera e da un procedere a cartoline illustrate, come *Amazonia, terra sconosciuta* di Attilio Dottesio, e *Gran Comora* di Antonio Nediani, che indagava superficialmente aspetti della vita condotta in alcune isole dell'Oceano Indiano. Né su un piano di maggiore serietà si poneva *Oro, donne e maracas* di Armando Tamburella, cronaca figurata di un viaggio in automobile dal Mare delle Antille al Cile, i cui meriti non andavano al di là del modesto impegno denunciato dal titolo, preoccupato a dare luce alle solite ripetutissime cose. Ancora del '54 è *Continente perduto* di Craveri, Gras e Moser, primo film italiano che impiegò il Cinemascope, e i cui pregi indiscutibili si fermano alla bellezza formale, alla perizia tecnica superlativa nell'impegno del grande schermo, immagini che testimoniano una raffinata sensibilità pittorica soprattutto nell'operatore Craveri. I risultati sul piano culturale e, tutto sommato, anche artistico, non sono molto più probanti di quelli forniti dalle opere precedenti. Giustamente è stato detto che, con atto di sottovalutazione dello spettatore, gli autori hanno offerto un racconto di situazioni marginali e di eccezione, di aspetti tanto rari quanto, per ciò stesso, poco significativi del mondo da loro esplorato. Davvero l'Asia, dall'India al Giappone, è l'Asia misteriosa, la Asia dal tempo cristallizzato, dalla ieratica civiltà, scolpita su volti rugosi ed esprimentesi traverso stranissimi riti. E' proprio tutto questo che non si giustifica sul piano storico, perchè qualcosa aveva ben insegnato a non puntare su questi aspetti, a guardare con occhio vorremmo dire più umano. Come se dell'Italia ci avessero dato il quadro qualche tempo fa fornitoci da *Souvenir d'Italie* o giù di lì. Mentre l'Italia del nostro cinema è quella delle opere di Rossellini, di De Sica, di Visconti, di Fellini e degli altri maggiori. Ecco perchè anche *Continente perduto* non esprime sostanziali valori.

L'ultimo paradiso *di Folco Quilici*

Sullo stesso piano con, in meno, un nesso narrativo persuadente, è anche *India favolosa* di Giulio Macchi, il cui merito maggiore è la eccezionalità di talune referenze fotografiche. Non a caso l'operatore è Claude Renoir, già collaboratore del fratello Jean per *The River*. La mancanza del nesso, la confusione che l'opera ingenera nello spettatore rivela per se stessa una carenza di idee, di una precisione direttiva. In più la leziosità, tipo quella dell'elefante che parla in prima persona, conduce ad escludere l'opera dal novero di quelle che possono insegnare qualcosa ed aprire nuovi orizzonti.

Che dire, poi, di quanto ci ha riservato lo stesso anno nel settore del film a soggetto? Napolitano tradiva le sue aspirazioni e magari le sue possibilità dirigendo *Tam Tam Mayumbe,* Technicolor con Kerima e altri attori di rilievo, vero pretesto per trasferire passioni basse e ferine, derivate da certo ciarpame di « feuilleton » nell'ambiente della foresta lussureggiante, popolata dei soliti negri primitivi e atoni, dove le passioni appunto sbocciano più facilmente a causa del clima caldo ed esuberante. E appena da ricordare é *La grande savana* di Marcelli, banalmente commercialistico.

Ma nello stesso anno viene realizzato anche *Eva nera* di Giuliano Tomei e Gianluigi Polidoro, un film da non dimenticare, perchè, nell'interno di questo settore produttivo, rappresenta un tentativo coraggioso, anche se riuscito soltanto parzialmente, un tentativo derivato da molteplici impegni e, soprattutto, dal desiderio e dal bisogno di tener fede al cinema migliore, quello che, nel '54 appunto, ormai aveva anche una sua teorica compositiva, s'imponeva come metodo, con proprie caratteristiche d'indagine. *Eva nera* è il solo film « neorealistico » che il cinema esotico italiano è stato in grado di produrre (2). Esaminiamolo da vicino. Coglie il pretesto di un viaggio in Africa del giornalista Domenico Meccoli in cerca di notizie per un réportage, per raccontare alcune storie di donne africane. E

proprio questo tono d'inchiesta giornalistica, che ha suggellato certi esperimenti tipicamente zavattiniani (3), permette una onesta nerrazione dei riti delle tribù Cumane, che tutto orientano al fine quasi disperato di sopravvivere, della vita o dei frammenti di vita di Hassina, di Mariam, di Mohamed. E le storie (proprio di storie sono imbastiti gli esperimenti di *Amore in città* e di *Siamo donne*, opere coeve ad *Eva nera*) sono legate tra loro con qualche pezzo documentario di folklore che si può pensare suggerito dalla necessità di accontentare il noleggio.

La versione che dell'opera si è potuto vedere è mutila. Perchè la censura ha voluto praticare ampi tagli: quelli che eliminano le scene che riguardano la sfortunata sorte della ragazza indigena alla fine della sua relazione col bianco il quale l'abbandona e quelle, valevoli sotto il profilo più strettamente etnografico, che documentano il rito cruento praticato dalle donne Cumane incinte per cacciare dai corpi gli spiriti demoniaci. E' necessario seguire un po' anche la storia del film, densa di situazioni interessanti. Quella, ad esempio, che riguarda l'ultimo episodio. Il camionista Colombo deciso ad abbandonare la moglie indigena Mariam desiste dal proposito perchè sente il dovere di rimanere accanto alla madre dei propri figli e perchè si accorge di amare una donna dai sentimenti più freschi che troverebbe magari altrove. E perchè anche in lui s'è radicato ormai un senso nuovo di responsabilità verso la donna. L'episodio poteva essere frainteso, col passaggio della donna in secondo piano, surrogata dalla terra. Tomei l'ha condotto in modo tale da far risultare evidente che è la donna a trattenere Colombo, non tanto la terra, una terra che abbisogna del bianco colonnizzatore (4). Il regista e i suoi collaboratori hanno cercato di restringere entro limiti ragionevoli tutto quel materiale che nasce dalle vecchie e romantiche idee sulla terra africana. Hanno bandito e rifiutato di « sognare », di « esaltarsi » al contatto con questa materia. Hanno allontanato dalle loro preoccupazioni i luoghi comuni del nero che è primitivo, delle donne che tutte s'assomigliano. E già la differenziazione razziale tra le protagoniste delle sei storie che sono alla base dell'opera fa piazza pulita di questo cliché. Il primo episodio, di tono dimessamente romantico, vuol asserire che le donne africane possono nutrire sentimenti semplici e profondi, almeno alla pari con quelli di qualsiasi altra donna. Il secondo episodio esamina con esattezza di notazioni psicologiche il passaggio determinantesi nella vita e nelle abitudini di una ragazza che lascia la campagna per la città e che, alla fine di un esperimento con l'uomo bianco, resta pure l'indigena di prima. Gli episodi hanno valore documentaristico più che di situazione di personaggi, l'ultimo episodio, di cui si è detto, racconta l'amore della nera col bianco, o, meglio, l'affetto, il lavoro, la vita minuta, tutto un mondo di miseria e di gloria. Che *Eva nera* abbia mancato in molti punti è vero: ci si accorge alla fine dell'opera che la visione unitaria della donna africana resta dispersa nelle storie singole, le quali mancano di coesione tra loro; e non c'è una sublimazione della materia che giunga a valori assoluti. Ma *Eva nera* è opera importante perchè fatta di « storie vere » almeno nelle loro premesse e nella loro dimensione storica esatta, anche se appunto questo vero di cronaca non sempre divenga vero artistico. Ma è scomparsa ogni falsità, al suo posto si è sostituito un calore umano che si esprime anche traverso il piglio cronachistico e maggiormente in questo, proprio perchè metodo di una comprensione immediata e perciò più vera e calorosa. Unico tentativo: la strada battuta da *Eva nera* è rimasta deserta e questa opera è la sola cui possa riconoscersi il merito di aver dato vita all'esotismo di tipo neorealistico.

La marea del flolclore romantico, dello spettacolo fuori classe, della mania collezionistica dei registi ha ripreso il sopravvento, arrivando, nella migliore delle ipotesi, a dare opere di dignitoso livello tecnico e, talora, qualche pagina di tono documentario serio e pregevole. Il 1955 segna una pausa: unica opera crediamo che sia *Italia K2* di Baldi e Fantin. Leviamo le parti aggiunte, con tutto il loro cattivo gusto, resta il buon materiale di Fantin che è onesta cronaca senza pretesti. Ma il punto più bello dell'opera, che comprendiamo a ragione nel novero dei film esotici perchè qui la montagna è ancora inesplorata, lo sconosciuto, la realtà diversa dalla nostra, è la traballante sequenza « girata » da Compagnoni e Lacedelli sulla vetta, con tutta la sua ingenuità, la sua primitiva, la sua non sofisticata costruzione.

Il 1956 segna una ripresa che, da un certo punto di vista, può destare preoccupazioni. Non certo perchè in assoluto il film esotico non vada coltivato, quanto piuttosto perchè non si avvertono passi avanti, perchè la solita mancanza di idee ha il sopravvento. Da menzionare appena sono *L'isola di smeraldo* di Lavino, *Il ponte dell'universo* di Cenni, *Il segreto della Sierra Dourada* di Belli, *Il fiume dei Faraoni* di Ragona, *Questo nostro mondo* di Lazzari, Eros Macchi e Negri. *La grande barriera* di Bolla s'inserisce appena nel quadro perchè è piuttosto un film subacqueo e sembra aver appreso la miglior lezione di Quilici. ai margini rimangono pure *Vertigine bianca* di Ferroni, cui non mancano i difetti considerati nei film propriamente esotici, (ed è tessuto proprio d'un esotismo mitologico, nato dal contatto con le prodezze degli atleti internazionali e con alcuni loro usi civili), e *L'incanto della foresta* di Ancillotto, viziato dalle esperienze disneyane della serie « La natura e le sue meraviglie », in cui gli animali vengono elevati al rango di esseri umani.

Aldo Buzzi e Federico Patellani tentano una nuova dimensione con una rivoluzione di carattere formale, cioè mediante un ridimensionamento palese dello schema narrativo, dell'impianto strutturale. In *America pagana*, che tratta delle civiltà scomparse, i Maya in ispecie, tra il Messico e l'Ecuador, il tessuto connettivo è costituito da brani di puro documentario, tra i quali s'inseriscono storie a soggetto. E, a parte la discutibilità d'un simile procedere, assai ibrido, è evidente il fallimento ove si noti lo stridore provocato dall'alternarsi delle due parti, tanto staccate tra loro, della bellezza classica ed essenziale dei brani non ricostruiti e della falsità delle finzioni narrative. La differenza tra *America pagana* e *Eva nera*, con la quale, per talune analogie, l'opera di Buzzi e Patellani potrebbe essere accostata, è in questo: che la prima opera si rifà solo esteriormente all'esperimento tentato con la seconda, col riprenderne e variarne i caratteri estrinseci, senza che gli autori abbiano portato fino in fondo le conseguenze tratte dall'esempio dato da Tomei, al quale — s'è detto — non fa difetto un intenso amore per la verità. *America pagana* non giustifica la propria rivoluzione formale.

Discorso serio merita, in definitiva, soltanto *L'impero del sole* di

Soledad, *il più recente lungometraggio di Enrico Gras e Mario Craveri*

Craveri e Gras, collaudati entrambi dall'esperienza di *Continente perduto*. Gli autori hanno sostanzialmente ripetuto, a distanza di due anni, e al contatto con la realtà di popolazioni totalmente diverse, gli stessi errori. A parte l'edulcorata spettacolarità, c'è il tradimento della trasposizione della storia e della geografia degli indios in chiave di fantasia lontana e favolosa. Questo ridimensionamento romanzescò conduce gli autori alla cristallizzazione della vita di quella gente nei soliti riti, le solite sagre, i soliti mercati, ma non scaturisce, di sotto l'orpello folcloristico, il documento della umanità e della socialità degli uomini. C'è tutt'altro che la preoccupazione di spiegare, d'inquadrare la civiltà incorrotta, le idee, la religiosità. L'effetto spettacolare ha la meglio; e il fragore sonoro si mescola alla sorprendente abilità fotografica nell'assordare, nello stupire, nel meravigliare.

Il 1957 poi, per concludere la rassegna, accanto ad *Arcipelago di fuoco* di Andrei e a *L'oceano ci chiama* di Ferroni e Roccardi, che possono avere un rilievo soltanto relativo, ci ha portato ancora due pellicole più singolari delle altre esaminate, e guidate entrambe da una posizione ideologica che è anche più distante dal nostro momento storico. Ed entrambe dirette da due registi non nuovi in queste imprese e, per certi versi, registi portabandiera. Le opere sono *L'ultimo paradiso* di Folco Quilici e *Paradiso terrestre* di Luciano Emmer, delle quali la prima è certamente più riuscita sul piano tecnico e documentaristico. Ci sembra si possa individuare una tendenza nuova in questi lavori. Gli autori si sono spinti ancora più a fondo sul vicolo cieco lungo il quale anche prima si è camminato. Singolare coincidenza: questa nuova visuale s'impone parallelamente ai tentativi operati in Italia per uscire dalla crisi che travaglia il neorealismo dopo il 1954. E se prima ci si limitava agli aspetti marginali ed eccezionali, a documentare un certo folclore e la fragilità delle opere derivava appunto dalla circostanza che questa marginalità oltrechè di soggetto era anche di contenuto e di valore artistico, ora si preferisce sostanziare il punto di partenza con un settecentesco concetto rousseauiano della nostra civiltà corrotta e della felicità rimasta monopolio di paesi ai confini del nostro vivere, perchè paesi incivili, cioè incontaminati dall'opera degli uomini. Siamo, cioè, con almeno cento anni di ritardo sul tempo, ci spingiamo alla ricerca degli aspetti sconosciuti del nostro pianeta con una posizione mentale che appare ridicola.

E allora accade che in *L'ultimo paradiso* capiti proprio di assistere all'episodio del giovane che fugge dalla sua isoletta per cercare lavoro in una cava e ben presto se ne penta, perchè dove lui lavora c'è la civiltà, da fuggire in fretta. E accade ancora che Emmer, dovendo cercare un nesso tra i pezzi del materiale che gli operatori di nove spedizioni hanno raccolto per lui, li trovi nella bucolica idea che essi siano andati alla ricerca dell'Eden, cioè appunto del paese primitivo, rimasto per sua fortuna al di fuori del raggio d'azione di più e più secoli di faticoso cammino umano. E' stato scritto dell'ultimo film di Emmer che esso, cresciuto sulla linea di sviluppo dei precedenti, vorrebbe far credere che « se gli uomini andassero in giro senza scarpe e le donne senza reggiseno, la vita sarebbe enormemente più simpatica » (5). Parole che, pure nella loro disposizione effettistica, colpiscono esattamente nel segno, perchè è proprio in questo modo che si concepisce la realtà esotica, perchè è esattamente questo il criterio guida dei registi o della maggior parte di essi, criterio che funge da diaframma tra le capacità creative e la realtà, impedendo una presa cosciente di posizione artistica.

Non vogliamo negare una certa serietà realizzativa a taluni registi; non vogliamo negare le fatiche affrontate da loro nella « caccia alle immagini ». Quilici ha spiegato un po' in che consista questa fatica e gli prestiamo fede (6). Affermiamo soltanto che ai nostri registi va imputata una mancata presa di coscienza: ad essi spettava il compito di portare fuori dal vecchio continente le esperienze neorealistiche, permettendo che queste abbracciassero realtà tanto o poco diverse dalla nostra. Colpa del neorealismo o dei registi? E' difficile dire. Resta lecito, comunque, concludere che la nostra asserzione iniziale, relativa al neorealismo come « fenomeno provinciale » è, almeno da questo punto di vista, giustificata. Si è fatto dell'esotismo di tipo romantico, con quest'ovvia differenza di tempo: che il romanticismo poteva giustificare la « sua » posizione con una « sua » visione totale ed organica della realtà, e col suo furore eroico e solipsistico: mentre oggi percorrendo questa strada ci si pone fuori dal momento. E, a nostro avviso, la sola *Eva nera* di Tomei ha indicato una via, proprio battendo i sentieri del neorealismo e trapiantandoli nel terreno dell'esotismo, a vivificarlo.

Le prospettive attuali possono lasciare ancora perplessi. Tra il 1956 e il '57 sono entrate in lavorazione altre pellicole, che non dovrebbero tardare molto ad entrare in circuito o che, comunque, sono già compiute: *Baldoria nei Caraibi* di Ragona, *Turchia* di Colacurci, *Ballata spagnola* di Rocco e Serpi, *Fiesta brava* di Cottafavi, *Terra del fuoco* di De Agostini, *L'ottava meraviglia* di Montanelli, David, Cappellini, Fraccaroli, *Un dio nero, un diavolo bianco* di Moser. C'è il presentimento che nessuna di que-

ste opere sarà decisiva ad un nuovo orientamento del cinema italiano di carattere esotico. E volentieri si ammetterebbe di avere avuto torto, nelle previsioni.

FIORELLO ZANGRANDO

---

(1) *Vasta è la storiografia critica sull'esotismo in letteratura e ci si esime pertanto dal farne cenno. Per il cinema l'argomento è stato trattato fino a una dozzina d'anni or sono in « P. Leprohon. L'exotisme et le cinéma ». Paris, Les Editions J. Susse,* 1945.

(2) *Ed è da mettere in rilievo la nuova concezione che del documentario ha fornito il neorealismo nei suoi migliori film: « una delle caratteristiche principali del neorealismo fu la scoperta del paesaggio italiano. Il cinema uscì dal teatro di posa, andò alla ricerca di aspetti meno noti della realtà e cercò di osservare quelli più noti con uno spirito nuovo, rifiutando di considerare certi celebri paesaggi come altrettante cartoline illustrate, buone per la propaganda turistica ». (Cfr. « G. C. Castello. Il cinema neorealistico italiano ». Roma, Edizioni R.A.I.,* 1956, *p.* 64).

(3) *V. ad esempio « C. Zavattini. Diario » in « Cinema Nuovo », II,* 15, 15 *luglio* 1953, *e « F. Venturini. Profilo di Zavattini: teoria e prassi creativa » in « Bianco e Nero », XVI,* 1-2, *gennaio-febbraio* 1955.

(4) *V. « Eva nera » in « Cinema Nuovo », III,* 46, 10 *novembre* 1954. *Oltre ad un saggio di C. Cosulich contiene il brano della sceneggiatura dovuta a G. Tomei e G. L. Polidoro di un episodio soppresso dalla censura.*

(5) *V. « Paradiso terrestre » in « Cinema Nuovo », VI,* 114-115, 15 *settembre* 1957, *rubrica « Il mestiere del critico ».*

(6) *« Folco Quilici. La faticosa impresa del documentario di viaggi » in « Cinema », 3.a serie,* 150, 10 *settembre* **1955.**

Spiritualità di Fellini in *Le notti di Cabiria*

Sul tema « *Cabiria* e la poesia di Fellini » Marcello Camillucci ha parlato nei giorni scorsi al Circolo della Stampa di Roma nel quadro del ciclo di letture critiche. Riproduciamo alcuni brani della conversazione di Camillucci, il cui interesse consiste nel tentativo di approfondire il film nella complessità delle prospettive che offre ogni opera d'arte.

« *Le notti di Cabiria* — ha detto Camillucci — rappresenta, a nostro giudizio, uno dei momenti in cui il cinema, grazie a Fellini, si è lasciato cadere di dosso tutte le scorie che l'appesantiscono — astuzie ed equivoci, consci ed inconsci — e vola con l'ala della bellezza e della verità verso il cuore degli uomini per illuminarlo e riscaldarlo. Parlando d'esso quindi abbiamo inteso rendere omaggio ad un poeta e invitare ad una lettura capace di per sè a vincere tutte le tentazioni che quotidianamente una falsa cinematografia ci offre.

« La materia era ostica, al margine della volgarità, il materiale umano scaduto, ma Fellini ha lottato contro la repugnanza che poteva suscitare quasi un esploratore che scenda nelle viscere della terra per sondare fino a quale livello la vita può durare, il calore o il gelo non la essica, ed abbia la sorpresa di sperimentare che la vita non finisce mai. Ogni immagine del film è pregnante, dice qualcosa di suo, ma serve da tramite, è personale come appunto la parola nel poema allorchè la poesia per una sua misteriosa irradiazione illumina anche le parti così dette strutturali. L'immagine e la parola, ecco forse il metro per valutare il film: l'immagine deve suonare, avere cioè il senso, per sè anche se serve al tutto. La sintassi utilizza il peso della parola, non glielo attribuisce: si aggiungerà poi il ritmo a farla più personale ma la validità comincia nella necessità del verbo così come del fotogramma ».

Dopo avere sintetizzato le caratteristiche dell'arte di Fellini, come risulta dalla sua filmografia, Camillucci ha così proseguito: « Quando Cabiria rinviene dopo l'immersione nel fiume, la prima cosa che cerca è la borsa. Quella era la sua povera ragione di vita, per essa Roberto la proteggeva facendola sentire qualcuno e, poichè i suoi guadagni erano per lui, non riesce a credere che nel fiume possa avercela spinta proprio lui. Stenta a crederlo e quando deve convincersi che è così, sente veramente di essere nulla: neppure per denaro può essere amata! E quel rogo che accende nella sera è tragicomico, come un'inconscia voluttà di purificazione, un ignaro rito magico col quale distacca da sè il ricordo dell'illusione.

« Sulla riva del lago, quando Cabiria sente che l'amore sognato era un inganno per strapparle ancora una volta la borsa, è essa ad offrirla, a voler allontanare da sè ogni residua occasione d'inganno. E quel denaro era veramente la sua vita perchè comprendeva i suoi risparmi, la sua casa; quello strano cubo ai margini della campagna di cui era tanto fiera. Non le resta che l'asfalto della Passeggiata Archeologica, le arcate dei ponti... E risentiamo la sua voce agra gridare trionfante: « A me nun me manca niente, c'ho la casa... », che è come lo slogan con cui vince l'avvilimento, con cui si crea una propria aristocrazia, una solitudine spirituale dentro la quale nessuno può entrare ad insidiarla. Quella stanza abbacinata di sole e assediata dal vento è il guscio che la isola dalla vita: lì dentro può persino mettersi una vestaglia orientale e divenire il personaggio di una favola in attesa di liberazione o d'esser rivelata a se stessa.

« Come dimenticarla quando, consapevole d'essere stata abbandonata dallo spavaldo lazzarone stufo delle sue camicie di seta, nella notte che l'angoscia, va a liberare dallo stipo la gallina che possiede e se la coccola in grembo per non sentirsi sola ? Cabiria è così disarmata che su lei si rifanno i delusi, quelli che hanno da vendicarsi della vita: se la trovano tra i piedi e ci vedono subito uno straccio da utilizzare per detergere dalla nebbia la finestra della loro giornata buia. Ma appena la finestra ha riaccolto la luce, lo strofinaccio cade dalla loro mano e se ne dimenticano. Cabiria adempie ad un ruolo che l'umanità è congiurata ad ignorare: la creatura-cavia cioè l'essere senza diritti che si può calpestare senza rimorsi, che, anzi probabilmente, per sentirsi vivo, ha bisogno di essere calpestato. La prostituzione, per Cabiria, più che corrispondere ad una scelta esistenziale, è lo stato che la società le ha imposto per poter passeggiare su di lei senza scrupoli di coscienza ».

Alla luce di questa interpretazione, Camillucci ha quindi esaminato gli episodi più significativi del film, così poi proseguendo: « *Le notti di Cabiria* di Fellini fanno un degno pendant a quell'altro poema dell'illusione che è *Calle Mayor* di Bardem. Ed è altamente indicativo che il cinema, avvilito da tan-

to tritume veristico, abbia trovato le ali della poesia proprio del discendere dalle immagini di una volgare realtà alle radici dolenti dell'essere, dall'episodicità cronachistica all'infrastoria carica di simboli. Nei destini apparentemente privi di interesse, nelle biografie che si confondono quasi nell'anonimo, la poesia sa trovare quel pascolo che la storia disdegna. E nel disegno di una civiltà, di una spiritualità, un paese una regione vivente risultano più rilevati dal ritratto di creature e di vicende mediocri e grige che dall'affresco storico, dal poema ciclico. Questa fede nella presenza di un dato segreto di originalità su ciascun essere sta alla base di quella poesia del profondo che è la grande poesia collettiva alla cui emersione il cinema può dare un contributo straordinario col suo occhio inquieto che fruga ovunque, a condizione che non si accontenti delle superfici, col suo instancabile rapire le immagini al tempo che passa, a condizione che le accompagni, per esprimerci bergsonianamente, a quelle della durata dell'uomo. A Fellini dobbiamo una duplice riconoscenza: per i frutti che via via ci ha donato e per l'esempio di una fedeltà costante ad impiegare il cinema nella direzione più difficile ma che è l'unica legittima e che, adeguandolo alle altre arti, gli concede di testimoniare il possesso di un linguaggio confondibile con quello di nessun'altra ».

Avviandosi alla conclusione, Camillucci ha detto: « Vogliamo invece concludere tornando a sottolineare quella che ci sembra la qualità più alta di Fellini e che, in fondo, serve di coagulante a tutte le altre. La sua liricità appunto, che è quanto dire la sua capacità di caricare ogni immagine di un contenuto umano, di ricavare da ogni frammento di vita contemplata la testimonianza di una presenza dell'uomo. La sua fantasia sollecitata da un'apparizione (le guanelline bianche nel prato, il frate questuante ciabattante nella polvere dei quartieri anonimi, le femmine stanate dal crepuscolo e avviate per i viali come farfalle sbigottite...) va al di là della nota di colore, ingenua patetica o crudele che sia, per penetrare nel sentimento che la muove. Egli crede nella provocazione dei sentimenti ancor più che dei sensi, ha cioè una carica romantica che eccede quella naturalista pur ricca: di qui il suo profilo patetico-elegiaco prima che analitico-realista che fa sì che le sue *tranches de vie*, anche se minuziosamente narrate, finiscono per evadere dal documento e per assumere un'aura favolosa. Si avverte in Fellini, reclinandosi sul cuore dei suoi personaggi, una religione naturale che è alla ricerca di una religione positiva per convertire le intuizioni aurorali di bontà e d'amore che ne costituiscono l'indomita ragione di vita, in certezze metafisiche, in consapevoli motivi di redenzione per i quali lottare. Questa non è una delle minori ragioni per le quali vogliamo bene a Fellini: sentirlo compagno in questo sforzo di dare un volto umano alla vita, di risalire faticosamente dal piano delle promesse naturali a quello delle svelate certezze dello spirito ».

Nastri e Oscar

I « Nastri d'argento » — massimo premio cinematografico italiano, istituito dal Sindacato nazionale giornalisti cinematografici — sono stati assegnati per il 1959 nel corso di una serata di gala svoltasi il 16 febbraio scorso al teatro « Sistina » di Roma. Ecco l'elenco dei premiati:

Regista del migliore film: Pietro Germi per *L'uomo di paglia*.

Produttore: Franco Cristaldi.

Attrice protagonista: non assegnato.

Attore protagonista: Vittorio Gassman per *I soliti ignoti*.

Soggetto originale: Francesco Rosi e Suso Cecchi D'Amico per *La sfida*.

Sceneggiatura: Age e Scarpelli, Cecchi D'Amico, Monicelli per *I soliti ignoti*.

Attrice non protagonista: Dorian Gray per *Mogli pericolose*.

Attore non protagonista: Nino Vingelli per *La sfida*.

Musica: Carlo Rustichelli per *L'uomo di paglia*.

Fotografia in bianco e nero: Armando Nannuzzi per *Giovani mariti*.

Fotografia a colori: Pier Ludovico Pavoni per *La muraglia cinese*.

Scenografia: non assegnato.

Regista del miglior film straniero: Stanley Kubrick per *Orizzonti di gloria*.

Regista del miglior cortometraggio: Gianluigi Polidoro per *Paese d'America*.

La Giuria dei « Nastri d'argento » 1959 era composta da Mario Gromo, presidente, Pietro Bianchi, Vittorio Bonicelli, Gianfranco Calderoni, Giulio Cesare Castello, Luigi Chiarini, Ermanno Contini, Filippo De Sanctis e Morando Morandini.

* * *

I premi « Oscar » 1959 sono stati assegnati al « Pantages Theatre » di Hollywood la sera del 7 aprile scorso. Com'è noto, il più importante premio cinematografico degli Stati Uniti viene annualmente assegnato dalla « Academy of Motion Picture Arts and Sciences ». Ecco i premiati:

Miglior film dell'anno: *Gigi* di Vincente Minnelli.

Regista: Vincente Minnelli per *Gigi*.

Attore protagonista: David Niven per *Separate Tables* (Tavole separate).

Attrice protagonista: Susan Hayward per *I Want to Live* (Non voglio morire).

Attore non protagonista: Burl Ives per *The Big Country* (Il grande paese).

Attrice non protagonista: Wendy Hiller per *Separate Tables*.

Sceneggiatura su un soggetto non scritto appositamente per lo schermo: Alan Jay Lerner per *Gigi*.

Soggetto e sceneggiatura originali: Nathan Douglas e Harold Jacob Smith per *The Defiant Ones* (La parete di fango).

Fotografia a colori: Joseph Ruttenberg per *Gigi*.

Fotografia in bianco e nero: Sam Leavitt per *The Defiant Ones* (La parete di fango).

Commento musicale di un film musicale: André Previn per *Gigi*

Canzone: « Gigi », musica di Frederick Loewe, parole di Alan Jay Lerner.

Commento musicale di film drammatico: Dimitri Tiomkin per *The Old Man and the Sea* (Il vecchio e il mare).

Costumi: Cecil Beaton per *Gigi*.

Scenografia: William Horning, Preston Ames, Henry Grace e Keogh Gleason, per *Gigi*.

Montaggio: Andrienne Fazan per *Gigi*.

Effetti speciali: Tom Howard per *Tom Thumb* (Le meravigliose avventure di Pollicino).

Sonoro: Fred Hynes, per *South Pacific*.

Cortometraggi: documentaristico: *Ama Girls* di Walt Disney; *Grand Canyon* di Walt Disney; a disegni animati: *Knightly Knight Bugs* di John Burton.

Documentario a lungometraggio: *White Wilderness* di Walt Disney.

Un premio speciale è stato assegnato a Maurice Chevalier per il contributo da lui dato al cinema.

Metafisica e cinema

di RAOUL BLANCHARD

Metafisica: una di quelle parole elastiche, che ciascuno può tirare dalla parte sua, alle quali si può attribuire il significato che si vuole, che si svuotano ogni giorno un po' di più, a forza di essere legate a tutti i costi a dei settori della cultura che sino a quel momento non sapevano che farsene... Che cos'è un romanzo, che cos'è un film che raggiunge la « metafisica »?

Non saprei perdonarmi di aver l'aria di risolvere perentoriamente questa questione; che è di quelle alle quali soltanto tutta un'epoca può rispondere, poichè è solo un'atmosfera generale che le ha fatte sorgere. Questa questione riguarda assai più una tendenza che un problema ben definito; è forse espressione dello scrupolo che talvolta la coscienza moderna avverte nel disgiungere le parole dal loro significato tradizionale; esprime sopratutto, ritengo, il bisogno di conoscere ciò che la spinge irresistibilmente in questa direzione. Riconosciamolo, la spinta è molto forte. Si ha un bel spazientirsi, alzare le spalle, parlare di snobismo: si rischia di accorgersi che vi è uno snobismo dell'agnosticismo come ve ne è uno del cieco conformismo.

Snobismo o no, gli ambienti cinematografici sono spesso « contro ». Reticenza dell'artista davanti alla invasione delle « idee »; coscienza assai viva del primato dell'immagine sul dialogo, o più esattamente sovranità della Forma.... In breve, qualcosa come la diffidenza dei plastici davanti agli iconografi; nel cinema, come nella pittura o nella scultura, l'incarnazione un po' troppo direttamente voluta di temi più o meno « ideologici » è un invito presso che fatale al fallimento. Guai all'artista che non si è assicurato la complicità estetica dell'idea che vuole servire! E' appunto questa complicità che qui ci interessa. Ammettiamo che la « metafisica » non si contenti di fornire dei temi da sviluppare; immaginiamo che

arrivi al punto di aiutare il regista nel suo lavoro, che gli fornisca, oltre alle idee, i mezzi per raggiungerne la realizzazione. Assurdità. Confusione fra la filosofia — scienza dopo tutto, e amica per conseguenza dei metodi generici efficaci — e la creazione artistica, essenzialmente libertaria, ineffabile, gratuita...

Questa è dunque la nostra impressione: che la « metafisica al cinema » sia spesso una questione di tecnica, di metodo; e quindi solo, e indissolubilmente peraltro, incarnazione di temi. Senza sbandierare troppo questa parola « metodo », non vorremmo nemmeno dissimularla, lasciando al lettore di ricordarsi che, dopo tutto, Arte e Filosofia si incontrano spesso nel desiderio comune di mostrare, di tradurre, di fare vedere. Vi è in questo « fare » qualcosa di artigianale che possiede il mezzo di unire quello che a prima vista sembrava escludersi reciprocamente. Il cinema, forse più di qualsiasi arte, è azione e magia. Taluni atteggiamenti filosofici sono anch'essi « operativi »: la famosa « maieutica » di Socrate, per esempio. Ma senza andare a cercare tanto lontano nel tempo, può darsi che ci riesca di trovare, a portata di mano, e condizionanti assai da vicino la mentalità moderna, dei modi di pensare e di invitare a pensare, dei modi di visualizzare, di presentare, di svolgere il Reale, che possono essere validamente chiamati dalla « Metafisica al Cinema ».

* * *

Dato che studi di questo genere sono nemici mortali di ogni apriorismo, partiremo da un esempio: uno *sketch* di *L'oro di Napoli,* che Vittorio De Sica ha trattato con la sua *verve* abituale, nel quadro della commedia napoletana, ma che raggiunge a poco a poco una intensità drammatica e umana che supera largamente il carattere inverosimile e scabroso della situazione iniziale. Si tratta della prostituta che un giovane piccolo borghese, ammalato di masochismo, decide di sposare — a caso e senza mai averla vista — perchè ritiene di dovere espiare la morte di una ragazza con la quale non aveva voluto regolarizzare la sua posizione e che si era uccisa per lui. Questa nuova donna, quindi, con la sua stessa presenza, gli ricorderà inesorabilmente la sua colpa, ed è questo tutto ciò che egli pretende da lei.... Come si vede, il carattere del protagonista è un prodotto della psicanalisi o della fantasia: ma l'evoluzione della sua compagna non può lasciare indifferenti. Teresa, la prostituta, ignora in principio il ruolo che le si vuole affidare. Davanti ai nostri

occhi, ella si lascia trascinare dalla nuova esistenza che le si offre, felice come qualsiasi altra di essersi « sistemata ». Quando conosce la verità, la sua collera ed il suo disprezzo esplodono; e se ne va. Ma......per presto ritornare.

Quest'ultimo movimento, soltanto tratteggiato, è stato finemente realizzato da André Bazin su di un numero dei « Cahiers du Cinéma ». Per lui, questo ritorno della giovane non è accettazione passiva della situazione che le è stata creata. E' al contrario una reazione, una liberazione. Avendo compreso di poter volere da sè ciò che le si chiedeva, scavalca la funzione di strumento alla quale il suo stupido marito voleva indurla, per assumere volontariamente tale compito nell'odio, e « fa passare retroattivamente l'azione dal piano primitivo della psico-sociologia a quello della morale e della metafisica ». A parte i dettagli, questa interpretazione ci sembra collocarsi sul piano desiderato. Sia l'odio o sia un complesso più ampio di sentimenti che spinge questa donna, è fuor di dubbio che essa ha visto tutto d'un tratto la possibilità di capovolgere dall'interno una situazione nel momento stesso in cui essa ne accettava i termini materiali. Essa ha compreso la portata di quel misterioso « cambiamento di segno » consentitoci dalla libertà nel momento in cui ci fa accedere all'*ordine personale*.

Si tratta di un'interpretazione ambiziosa. Gliene dà diritto il punto di partenza. Essa lega questo passaggio, sul piano metafisico, alla struttura drammatica del film, alla trama, a ciò di cui non si può dubitare senza mettere in discussione il tutto. Nell'articolo che citiamo, Bazin vuole in realtà porre in evidenza la intelligenza delle soluzioni adottate da De Sica. La sua analisi rivela l'importanza del cambiamento finale, del movimento nettamente impegnato, poi ripreso, di quella partenza nella notte e del ritorno al grande portone ostile. Se si cercano dei simboli, si potrà pensare che il fanale sulla strada, che segna il punto in cui la protagonista ritorna sui suoi passi, è il perno del dramma nel momento stesso in cui ci illumina sul significato del gesto: esso ci mostra sul volto della donna il momento della decisione.

Sviluppando allora le prospettive, possiamo rilevare che il cambiamento, la *variazione brusca* delle situazioni è la legge interna di questo piccolo *sketch* e lo condiziona in assoluto. L'azione è praticamente compressa in una giornata e la povera ragazza passa dalla prostituzione al matrimonio senza alcuna transizione. Appena si indovinano, senza dubbio per conservare un minimo di verosimi-

glianza, le trattative antecedenti per mezzo di interposta persona, e che non hanno alcun peso sull'azione. Con discrezione ma con precisione, De Sica ci mostra letteralmente una donna che cambia casa, e insieme situazione sociale, psicologia, vorrei dire quasi ontologica, se questa parola potesse aiutare a comprendere qual'è l'essere intimo di questa donna che è qui in gioco. Tutto il patetico di questo piccolo dramma, che fa ben presto dimenticare il comico dell'inizio, viene proprio dal fatto che essa abbandona uno stato, nel quale non era che una cosa per gli uomini, per accedere ad una esistenza riconosciuta come normale... e tutto questo per ricadere *qualche ora dopo*. Essa si vede abbassata un'altra volta al rango di mezzo, di strumento, e in circostanze che ci fanno comprendere come ingigantiscano la vergogna. In realtà quell'uomo completamente diverso « dagli altri », lungi dal *trascurarne* la dignità umana per cercare in lei solo una cosa vivente e desiderabile, arriva a disprezzarla, anima e corpo, per tener conto in lei soltanto dell'infamia sociale. Tutto quello che egli cerca è sposare questa prostituta sotto gli occhi di tutto il mondo, davanti alla società, davanti a quella piccola folla di amici che a partire dal giorno successivo saprà modificare, avrà modificato radicalmente il suo atteggiamento di fronte a questa donna. Questa nuova obiettivazione è dunque assai peggiore della prima, poichè tiene conto di quello che vi è di strettamente negativo nell'idea convenzionale della prostituta: l'irregolarità sociale. Ci si vuole ancora servire di lei.... questa volta per creare un'opinione.

Questa incidenza sociale chiaramente riconosciuta rischia allora di attirare la nostra attenzione su questa o quella sequenza delle nozze, allorchè Teresa come per caso sta per conquistarsi le simpatie di quell'ambiente che dovrebbe più tardi, secondo i calcoli del marito, ripudiarla. La vediamo dare vita ad una canzone romana scelta in suo onore, divertire quella brava gente, che a poco a poco abbandona i pasticcini per festeggiarla. Siamo di fronte ad un successo personale. Si nota che il marito, assente come a bella posta, è fuori casa.... Si faccia allora attenzione che sarà proprio il tema della canzone romana, ad accompagnarla più tardi nella sequenza del lampione, quando la si vede disprezzata, distrutta. Piena d'odio? Certamente! Ma forse altrettanto fiduciosa in quella carica di simpatia della quale sa di essere dotata, resasi conto forse tutto d'un tratto che dipende dalla sua forza di volontà di confermare, di consolidare il suo successo della sera precedente; pienamente cosciente senza

dubbio del peso della pressione sociale e pronta ad accettare finalmente la sfida. Incapace, com'è chiaro, di odiare tanta gente in una volta, troverà nell'odio per un uomo la forza di accattivarsi la simpatia del gruppo; avrà capovolto la situazione ed avrà guadagnato « i terzi » alla sua causa. Soluzione elegante; mescolanza di quel buon cuore e di quella crudeltà che Bazin ha così bene identificato come la caratteristica abituale della coppia De Sica-Zavattini.

Tutto ciò sarà giudicato assai sottile da chi non ha mai sentito e osservato la complessità dei rapporti interpersonali, di quelli in particolare che consistono nell'appoggiarsi ad una coscienza altrui, e nel servirsene come di una leva per sconfiggere l'avversario. Del pari non sono questi temi che qui mi interessano, ma il modo in cui essi sono trattati, in cui si presentano eventualmente alla coscienza dello spettatore, quando rivive il film. Molto meglio che attraverso dei brani di filosofia calati nel dialogo (penso a « Mains Sales », a « Huis-Clos ») più profondamente che mediante un semplice studio di caratteri (*Breve incontro*), noi viviamo questi temi, queste leggi, poichè comandano il contrattacco dell'azione. Sono le curve, i ritorni, i bruschi cambiamenti di situazione che ce li rivelano, perchè ci obbligano a degli accostamenti improvvisi. Il movimento perciò è qui di importanza capitale. Esso ci fa a un tratto « realizzare » (nel senso inglese di questa parola) che per questa donna il problema, la questione è d'essere o non essere. Nulla di meno. E ci lascia poi il tempo di comprendere con comodo, in un modo più riflesso, che abbiamo qui una manifestazione concreta di quei momenti supremi in cui l'ordine personale sparisce, e riappare al seguito delle avanzate o degli indietreggiamenti dell'obiettivizzazione. Attraverso l'esistenza in pericolo di questa donna, cominciamo forse a indovinare che è un assoluto che si rivela o si cela al nostro spirito: la essenza della vita individuale.

Importanza dunque del movimento drammatico della *variazione* brusca delle situazioni. Variazioni! Non è una parola che porta con sè delle reminiscenze? Non rischia di ricondurre il pensiero a questa nuova maieutica, questa nuova arte, cara ai moderni, di cogliere il Reale senza però decomporlo? Variazione operata sistematicamente su di un caso particolare per meglio svelare un assoluto... E' proprio lì il nerbo del metodo fenomenologico, quale l'ha definito Husserl. Ed è ciò di cui crediamo di trovare qualche cosa al cinema. Si vede dunque dove volevamo arrivare e la vera ragione di certe virgolette: nei confronti di qualsiasi « metafisica » la fenomenologia si impone di essere discreta (se ne distingue sempre, an-

che quando conduce ad essa); allo stesso modo noi ci fermiamo qui meno ai temi propriamente filosofici che al modo in cui essi appaiono sullo schermo. Qui è in causa la fenomenologia più che la metafisica.

* * *

Parlare di fenomenologia a proposito di cinema invita subito a riferirsi agli studi di Amédée Ayfre. Obbligo e garanzia al tempo stesso. Nessuno meglio di lui ha saputo giocare la carta estetica di queste curiose « corrispondenze ». Nella stessa direzione in cui André Bazin trova nel neorealismo della scuola italiana l'equivalente cinematografico del romanzo americano del periodo fra le due guerre, non ci vuol molto a riscontrare presso i tecnici della fenomenologia delle affermazioni che possono applicarsi tanto al cinema che alla letteratura: « la fenomenologia può essere praticata come maniera e come stile », ci ha detto Merleau-Ponty. A forza d'essere così riconosciuto in diversi campi dell'arte, l'atteggiamento fenomenologico ci appare quindi come una componente importante della mentalità moderna. E' a tale titolo, se c'è bisogno di dirlo, che essa ci interessa qui: meno tecnica filosofica che mezzo pratico per qualsivoglia creatore o pensatore che voglia accordarsi col suo tempo; meglio ancora, forse, segno di tale accordo. Rimane il fatto che la fenomenologia abbraccia diverse direzioni possibili e si rifà in realtà a molti grandi nomi. Nel lanciare quello di Husserl, mentre le pagine di Ayfre si riferiscono soprattutto a Heidegger, abbiamo già indicato la nostra via. Per noi, qui la fenomenologia è il mezzo di raggiungere degli assoluti, delle leggi.....

Per comprendere come questo atteggiamento fenomenologico può riflettersi sullo schermo, non sarà certo inutile pensare a quel curioso lavoro di immaginazione che è ben noto a tutti quelli che fanno della fenomenologia senza saperlo, e che consiste nel creare dentro di sè una specie di sceneggiatura, dare vita per un'ora a questo o a quel personaggio, e tutto questo per scorgere meglio quello che c'è dentro un'idea difficile ad affermarsi in se stessa. Qualcosa come quello che fa il matematico quando vuole raggiungere l'idea del triangolo attraverso un triangolo determinato, magari disegnato in fretta, ma che gli servirà da trampolino all'immaginazione.

Questa similitudine matematica non deve, però, far sorgere delle illusioni. L'assoluto che occorrerà meglio approfondire, necessario che sia, non è mai dato « a priori », definito in partenza con la chia-

rezza di un concetto che pretenda di possedere i suoi connotati intelligibili. L'opera dello spirito consiste invece in una ricerca instancabile della prospettiva che gli consente a un tratto di *vedere* intuitivamente. Una doppia funzione comanda dunque tutta la fenomenologia: la ricerca dapprima, la constatazione poi. La prima spingerà lo spirito a fare variare il fenomeno, il caso particolare al quale ci si appoggia.... e quindi, per noi, a triturare in tutti i sensi lo scenario, a forzare le situazioni e i caratteri sino al caso limite, a fare se necessario scricchiolare i generi passando per esempio dalla commedia al dramma. La seconda si incaricherà di fermare questo piccolo gioco al momento voluto, perchè istintivamente è stato riconosciuto il Reale che si cercava, finalmente presente in persona. « Constatazione » è allora una parola ambigua: non deve significare paragone fra ciò che sembra e ciò che è, ma semplicemente che si prende nota del sentimento di evidenza che si afferma in noi quando il caso particolare svanisce davanti alla legge, davanti all'idea della quale non è che una incarnazione. Non più *questo* triangolo, ma *il* triangolo. Non più la storia di questa donna, ma il destino della Persona.

Appena data questa definizione — volontariamente incompleta — provo il vivo bisogno di rassicurare il lettore con un esempio. No, queste parole ostrogote non ci introducono necessariamente ad un'arte cerebrale, tipo Cocteau. Intellettuale, non mi dispiace. Ed è su *La Valle dell'Eden* di Elia Kazan, tratto dal romanzo di Steinbeck, che vorrei controllare gli elementi che abbiamo or ora rilevato nel metodo fenomenologico. Senza pretendere di dare qui una valutazione dei pregi estetici del film, vorrei esaminarne la trama: mi sembra tipicamente fenomenologica.

Un ragazzone, Cal, ombroso, inquieto, eccesivo ed affettuoso, adolescente anche se ha superato l'età; presto ci accorgiamo che non è veramente amato. Dall'inizio del film vediamo che è alla ricerca di qualcosa. Desiderio di svelare il mistero che grava sulle sue origini familiari? Certamente. Ma più di questo. La sua indagine su questa madre che non conosce è in fondo una ricerca di se stesso, il bisogno di trovarsi paragonandosi.... James Dean aveva prestato il suo grande talento al personaggio di Cal. Quella silhouette che va in giro sullo schermo, disinvolta, esitante, ben stagliata, mani in tasca, e quindi leggera ed aerea, è la traduzione perfetta di questa ricerca apparentemente incoerente di se stesso che lo spinge come una farfalla verso il lume. Non si creda però ad un'ottima recitazione impiantata su di una sceneggiatura che si potrebbe giudicare

scucita. Gli sbalzi, i va e vieni dell'azione sono il risultato diretto della sua inquietudine e della sua ricerca. E' lui che si spinge alle situazioni-limite, che provoca la crisi. Avido di conoscere e forte di quello che già sa, è lui che svela la sua origine al fratello Aron e conduce con ciò allo scioglimento dell'azione; riconosciamolo, è lui che fa « variare ». Abbandonato tuttavia a se stesso, egli non potrebbe nulla, e la soluzione alla quale abbiamo ora fatto allusione, la morte del padre, non chiude ovviamente il film che sul piano dell'intreccio. E' ben altro quello a cui qui si mira, e che noi dobbiamo cogliere. Abra (Julie Harris) che ama Cal e ne è riamata, ci aiuterà. Anch'essa ha avuto i suoi problemi familiari. E li ha risolti. Essa conosce istintivamente le leggi che li regolano. Meglio di qualsiasi altro, essa sente che, per Cal, il problema è quello di « essere un uomo » e riconoscere, quando gli si presenteranno, le due strade che gli si aprono davanti: ritrovare se stesso, ma separandosi dal padre; o al contrario trovare nell'affetto per il padre la possibilità di ritrovarsi. Con energia, essa si oppone alla prima soluzione, illusoria (il « no » spesso ripetuto al momento in cui Cal, respinto, parla di partenza e lancia la frase « l'amore, non c'è avvenire lì dentro »). Con una intensità drammatica ancora più forte, proprio alla fine, allorchè la situazione è al massimo contrastante, ed è il padre che sta per « andarsene » morendo, ella spiana la seconda strada (« E' necessario, signor Trask, altrimenti egli non potrà mai diventare un uomo »). Come si vede, è lei che « constata ».

Si vede anche attraverso quali procedimenti drammatici appare qui l'idea di una legge necessaria. L'essenza del rapporto genitori-figli (1) si rivela a noi d'un tratto: è il padre che dà al figlio la possibilità di diventare un uomo. Si può ben a ragione dubitare che sia necessario che le due funzioni della ricerca e della constatazione siano integrate nel dramma nel modo che abbiamo visto realizzato. Ci basta riconoscere nel film di Kazan un esempio particolarmente significativo del carattere laborioso e perciò immediato dell'intuizione fenomenologica. Non si tratta dunque di immediatezza temporale ma di una improvvisa chiarezza pazientemente ricercata. L'a-

---

(1) ...e molto più in là, poichè, spiegando il caso del figlio attraverso quello della madre (la quale illustra sul piano delle relazioni coniugali l'evento dell'allontanamento-rottura: ha sparato sul marito perchè non la voleva lasciar partire) intravediamo che ciò che è qui in ballo è questa esigenza di qualsiasi vita intrapersonale a porre l'altra di fronte a sè, riconoscere la sua alterità, perchè possa rispondere liberamente al nostro amore.

more che unisce i due personaggi in *La Valle dell'Eden* è ai nostri occhi come un simbolo del collegamento organico di questi tempi (2).

* * *

Simbolo o no, il fenomenologo che leggesse queste pagine esigerebbe maggiori precisazioni tecniche su questo collegamento. Ed è questo anche il nostro desiderio, poichè pensiamo che la corrispondenza fra fenomenologia e cinema non apparirà in forma convincente se non dopo avere sottolineato quanto la variazione — a proposito della quale forse un giorno dovremo domandarci in che senso sia arbitraria — sia innanzi tutto metodica. Questa parola, lo ripetiamo, non deve fare paura: il metodo, presso i Grandi, non è mai procedimento. Esso ammette certamente d'essere preso alle sue scaturigini, assai vicino a quelle fonti della conoscenza che testimoniano del mistero dell'essere nel momento stesso in cui ad esso introducono. Husserl per esempio ha perfettamente sentito le sottili relazioni che legano il Mobile e lo Stabile, l'Arbitrario ed il Necessario, e come il primo può rivelare il secondo. La variazione husserliana consiste nell'immaginare liberamente il caso individuale e sotto forme diverse, a prestargli gratuitamente questo carattere.... *per vedere*. Il fatto che queste occasioni e queste sottrazioni lasciano intatto il fenomeno immaginato è la dimostrazione che questi caratteri non sono essenziali. Al contrario, basta che uno fra essi abbia una influenza talmente determinante che la sua scomparsa faccia sparire ai nostri occhi, con il fenomeno, l'essenziale intravisto, perchè noi si abbia il diritto di considerarlo come struttura obbligatoria della specie in questione, e di tutti gli individui che essa comprende. E' impossibile immaginare un colore che non abbia una estensione! Gli è che appartiene all'essenza del colore di non apparire che su di una superficie e che, concretamente parlando, un rosso senza dimensioni non ha senso (3).

E' percettibile al cinema questo ruolo rivelatore dei caratteri

(2) Può darsi che sia a cagione di ciò che questa doppia funzione è spesso affidata ad una coppia; come per esempio in *Ossessione*, l'ammirevole film di Visconti, in cui vediamo una fenomenologia del carattere totalitario dell'amore.

(3) Non sarà certamente inutile ricordarsi il presupposto di intenzionalità della dottrina husserliana. L'impossibilità di pensare altrimenti è il segno che la realtà è strutturata in questo modo. In pieno diritto la conoscenza dà il senso dell'essere. Ne risulta che questa coscienza dell'impossibilità nella quale ci troviamo di salvaguardare tale essenza senza attribuirle tale carattere (coscienza d'inseparabilità) prende una forza assolutamente cogente (« E' necessario, signor Trask; altrimenti non potrà mai diventare un uomo »).

essenziali? Sì, ed è ancora ad un film di Elia Kazan che dobbiamo fare ricorso: *Un volto nella folla*. Ci si potrà stupire che noi andiamo a cercare della fenomenologia in un film di critica dei costumi, che rischia di collocarsi su di un piano semplicemente sociologico. Rispondiamo a questa obiezione: essa ci permetterà di vedere meglio, prima di passare ai particolari, la linea generale del film ed il come esso rientra assai bene nella nostra trattazione. Non è certo un errore considerare *Un volto nella folla* una critica a certe forme della società americana. Ma qui vi è molto di più. « La televisione *serve da argomento* al secondo film che Budd Schulberg ed io abbiamo girato insieme », ha detto Elia Kazan. E' una formula che mi piace molto. Così com'è, e data la mia ignoranza del testo originale, mi sembra che essa relativizzi a meraviglia la parte aneddotica del soggetto. E' vero che è la televisione ad essere al centro del film, ma come una porta di ingresso, che bisogna oltrepassare: La televisione, con il suo strano potere di imporre un uomo alla folla; non importa chi esso sia, in fondo, purchè abbia una certa astuzia. Ma per quanto riguarda quest'uomo, quali ripercussioni questo fenomeno di suggestione collettiva avrà su di lui ? Ecco quello che si rischia di non scorgere. Ecco dunque il cammino che prende il film per sorpassare l'aneddoto. La televisione fiancheggiata dal divismo. Ecco tutta una parte esplicitamente sviluppata dal regista e che darà al film, anche qui retroattivamente, il suo senso più profondo. Quest'uomo che galvanizza le folle, che cosa è in fondo ? Null'altro che uno specchio, una eco. E' il numero dei suoi spettatori che fa la sua forza e in proporzione della sua entità. Un certo magnetismo naturale abilmente sfruttato e moltiplicato dalla televisione l'ha portato nella mente degli altri molto al di là di se stesso, di quello che egli è veramente. Se la ruota dell'opinione pubblica gira nell'altro senso, egli precipita: questo eroe ci fa vedere il nulla che c'è dentro di lui. Egli non esisteva che grazie agli altri. Ora è finalmente solo. Ipertrofia della sociabilità: la personalità, che non resisteva se non per la pressione ambiente, scoppia come una bolla.

Si ricordi il modo in cui questo scoppio viene trattato, con gli accrescitivi della recitazione, del suono, delle scenografie, che lo stile di buon grado espressionista di Kazan sa così bene orchestrare. Penso alla sequenza finale, quando Lonesone Rhodes, solo nella notte, cerca di ipnotizzarsi ancora, di sostenere il suo ruolo davanti una sala da banchetti vuota, aiutandosi con quell'apparecchio elettronico che di-

stribuisce automaticamente applausi prefabbricati. La stessa forma ci invita a prendere sul serio, sul tragico, il destino di quest'uomo.

Mistificazione dello spettatore. Ed infine e soprattutto mistificazione dell'attore. Questo sviluppo in dittico si manifesta assolutamente adatto a tradurre il vero argomento del film. Al tempo stesso in cui la folla chiede al suo idolo di assicurarle un essere di sogno, di identificarsi « in lui », l'idolo riceve dal suo impero sulla folla un essere sociale, forse sarebbe meglio dire sociologico, che nasconde la povertà del suo essere reale. La linea montante della sceneggiatura, che improvvisamente si biforca, fa mutare radicalmente la situazione del protagonista. Un personaggio assicura questa variazione: Marcia. Mel, l'intellettuale lucido, constata le leggi che sono in gioco. Ci troviamo qui di fronte ad una vera fenomenologia, a carattere sociale, della personalità; noi siamo in qualche modo, o non siamo in nessuno modo, quello che gli altri pensano di noi. Se abbiamo una fenomenologia, cerchiamo di individuare in maniera più precisa il « come » della variazione. E' qui che ci si scopre quell'elemento la cui presenza o mancanza si rivela essenziale. E' chiaramente sul terreno della maggiore evidenza che dobbiamo anzitutto afferrarlo.

Sotto il profilo aneddotico, dunque, l'evoluzione improvvisa della situazione di Lonesone è legata ad un incidente tecnico: alla fine della trasmissione, quando crede di non essere più in onda, si lascia sfuggire delle parole che non erano destinate al pubblico... e che distruggono il mito, tutto d'un colpo. Incidente tecnico ! Non è male che la variazione sia introdotta da un incidente di questa natura, che corrisponde assai bene al tema più appariscente del film: la Televisione, tecnica d'influenza. Durante più di un'ora di spettacolo noi vediamo come un uomo, al centro di questi apparecchi, può fare impressione sulla folla, manipolarne l'opinione, ottenere siffatti risultati. L'idea di efficacia, di causalità automatica si è poco per volta imposta alla nostra attenzione ed arriva sino al punto di illuminare la psicologia di Lonesone e di dare un senso al suo cinismo. Questo uomo in realtà non dirige la folla, si appoggia ad essa disprezzandola. A poco a poco fa del suo pubblico un mezzo, uno strumento, un piedistallo. La tecnica dell'influenza ha dato colore all'influenza stessa. L'essere sociale che la folla crede di conferire liberamente a quest'uomo, questa estensione di lui in se stessa, tutto ciò è provocato, strappato non con la forza ma con l'inganno. L'atmosfera di spontaneità e di euforia in cui questa *operazione* si svolge non cambia nulla. E' una violenza al narcotico.

Un elemento del film ci si è dunque rivelato: la tecnica, l'astuzia. E la sua importanza è capitale, poichè una deficienza su questo punto potrebbe distruggere tutto. La personalità sociale sarebbe dunque frutto di cinismo, un'arte di servirsi degli altri ? E' questo che il film vuole mostrarci ? Non necessariamente. Può darsi che fino a questo momento non abbiamo fatto che fissare un negativo. Passiamo alla stampa. Dietro questo incidente tecnico, c'è un personaggio, Marcia, che l'ha provocato o quanto meno permesso. Un personaggio, quindi una intenzione. Arresasi infine alla evidenza di tutto il male che fa Lonesone, Marcia si decide improvvisamente a rompere. E' allora che scopriamo tutto il posto che essa aveva nella sua vita. Lonesone dipendeva letteralmente da lei, si sorreggeva perchè c'era lei (« Ho bisogno di te, Marcia »). Essa gli aveva dato il suo amore e continuava ad assicurarglielo a caro prezzo. Grazie a lei, gli era possibile una vera *esistenza in altrui,* che gli conservava una certa dignità umana agli occhi propri e ai nostri, che lo riposava moralmente di quel lavoro di alta acrobazia che eseguiva ogni giorno davanti al suo pubblico. Quello che catturava qui per abilità tecnica, l'otteneva là per concessione. Ritiratagli questa, l'uomo precipita.

E' così perciò che l'Idea si rivela a noi, *luminosa fino al punto in cui noi la consideriamo come una sovraimpressione, di questo elemento, la cui mancanza fa perdere tutto*: sì, noi siamo quello che gli altri fanno di noi, noi siamo attraverso loro, sono loro che fanno la nostra personalità; questa esistenza in altrui, tuttavia, per essere cosa diversa da un esercizio sulla corda tesa, non deve essere agognata, cercata per se stessa, strappata. Meritata, invece. La reciprocità delle coscienze, grazie alla quale noi esistiamo, è un dono. Essa ci viene sempre come un « sovrappiù »... E' per questo che tutto ciò che è mercantilismo dell'abilità, del « sapersi fare amare » che non conduce a nulla, si trova messo da parte, respinto nell'ombra dei degradati dell'esistenza puramente sociologica. L'esistenza non tollera che si speculi sulle leggi che presiedono al ravvicinamento degli esseri.

* * *

Un elemento che, con la sua presenza o con la sua mancanza improvvisa, mostra a tale punto la sua essenzialità da rivelare allo stesso momento una essenza. E' proprio qui Husserl. Ed è anche a nostro modo di vedere la chiave di molti film di risonanza metafisica. Stranezza di queste rassomiglianze fra campi culturali apparentemente così distanti ! Tentazione di dubitare di questi accostamenti

troppo rettilinei. Evidente quindi che vi è qui qualcosa da chiarire. Per noi, in ogni caso, un problema aperto. Mi si permetterà di terminare col delimitare un'ultima volta il terreno.

Noi partiamo dalla forma, non dalla sostanza. Non si tratta di rintracciare attraverso il cinema contemporaneo i temi filosofici alla moda. Il titolo, il dialogo, sono qui secondari. Il racconto in quanto tale lo è del pari. E' il *movimento* della sceneggiatura che ci interessa come prima cosa. Estetismo ? (4). No, buon Dio. Atteggiamento di ricerca, piuttosto. Desiderio di sorprendere nel cammino spontaneo dell'Arte gli atteggiamenti di pensiero impliciti in un'epoca, proprio al modo in cui si va a cercare in una scrittura, in un comportamento la rivelazione di un carattere, di un temperamento. Bisogna veramente che un giorno si faccia una grande inchiesta su questo sforzo titanico di tutta l'arte moderna (5) per fare esprimere al Reale più di quanto esso non lasci vedere e che giunge al punto di vivisezionarlo, da stringerlo nelle sue stesse trincee, di suscitare situazioni-limite, stavo per dire..... di fare variare il fenomeno. La fenomenologia vissuta è per noi un segno di questo grande interrogativo che il nostro tempo eleva su tutte le cose. Essa è pregnante dei numerosi sforzi dei ricercatori d'oggi, talvolta anche al di fuori delle loro intenzioni. Dubito che Elia Kazan e i suoi sceneggiatori siano totalmente estranei al metodo husserliano. Perchè non dovrebbero seguirne lo spirito ? Chi in ogni caso si opporrebbe al fatto che noi cerchiamo di tracciare il sistema delle coordinate nel modo che ci sembra il migliore per leggerle ? L'artista dopo tutto non è che un mediatore fra la Bellezza, la Verità e noi.

Quando dunque avvertiamo in un film che su questo o quel personaggio, su una certa collettività, su un certo problema apparentemente ben circoscritto, si impernia qualcosa di ben più vasto, cerchiamo di scorgervi quello che minaccia di « sparire » ben presto, senza che ce ne accorgiamo, perdendo così anche per l'avvenire

---

(4) Devo precisare che in queste pagine non consideriamo la forma in senso estetico ma in senso di efficacia, in quanto essa introduce un certo tipo di riflessione. Ma credo alla possibilità di studiare le condizioni di una estetica fenomenologica.

(5) Uno scrittore come Dostoiewsky, paradossalmente aiutato forse dagli stati patologici che egli conosceva, ha largamente usato questo ingrandimento rivelatore (vedi Iroyat: Dostoiewsky). In tutt'altra prospettiva, che solo la scarsa importanza di una nota a piè di pagina permette di ricordare, è forse lo stesso desiderio di strappare al Reale il suo segreto, di enuclearne l'Idea, che conduce uno sperimentatore come Jean Mitry ad affrontare la natura estetica dell'acqua attraverso le variazioni della sua forma (vedi H. Agel « Précis d'initiation au Cinéma », e la citazione di Bazin in « Le Cinéma », « Cahiers » n. 7, pag. 154).

l'unica occasione forse di salvare il significato profondo di questa opera che vorrebbe essa stessa superarsi nel nostro spirito. Si tratti di una vita, di un destino, di una speranza, dell'esistenza sociale riconosciuta di una donna, della possibilità per un adolescente di diventare un uomo o del culto di un idolo; tutte le volte che un movimento brusco, un ripiegamento nella sceneggiatura viene ad eservitare una pressione tale che questa vita, questa speranza rischiano di colare a picco, cerchiamo di scorgere quale improvvisa defezione ha provocato questo pericolo. Ecco quello che bisogna cercare di scoprire; ecco l'elemento per il quale occorre esaminare sino a che punto sia stato espresso. Se lo è troppo poco, concordo facilmente con l'ammettere che il film non è « fenomenologico ». E tanto peggio per gli intellettuali. E tanto meglio forse per gli artisti.

Varrebbe in ogni caso la pena di porre il problema su di un esempio preciso: il film prescelto non sarebbe per questo privato della possibilità di raggiungere una certa grandezza. Grandezza « metafisica », aggiungiamo, per assicurare al nostro finale un po' d'umorismo...

Il cortometraggio in Danimarca

di BOERGE TROLLE

Il film nacque come cortometraggio e documentario. Quando, nel 1895, i fratelli Lumière aprirono il loro cinema al Boulevard des Capucines a Parigi, presentarono film come *L'arrivée d'un train en gare* e *La sortie des ouvrières de l'usine*. Anche i primi film danesi, girati dal fotografo di corte Peter Elfelt, nel 1897-98, erano brevi attualità dedicate ad episodi come *La famiglia reale fotografata* o *Il cambio della guardia al Palazzo*. Pochi anni dopo, quando il film cominciò a muovere i primi passi come forma d'arte autonoma (in Francia intorno al 1900), viaggiò verso la luna o al centro della terra: George Méliès aveva definitivamente voltato le spalle al documentario e doveva passare circa mezzo secolo prima che nella cinematografia europea esso venisse riportato agli onori dello schermo.

A distanza di soli dieci anni, sembrava che il cortometraggio fosse morto! Da quel momento in poi i film dovevano durare almeno un'ora o più. La Danimarca ebbe un ruolo decisivo nell'avvento del film e lungometraggio. L'opera svolta nel 1908-15 dalla Nordisk Film Kompagni ebbe una profonda influenza sulla lunghezza dei film a soggetto, una influenza che continuò anche quando, nel 1915-16, il primato artistico sfuggì dalle mani dei danesi per essere conquistato dagli americani. Con Griffith un tempo di proiezione di 75-150 minuti per il normale film a soggetto divenne un'abitudine consolidata, che è rimasta inalterata da allora.

Ma il trionfo del film a soggetto determinò una situazione nella quale il concetto di cortometraggio ebbe modo di assumere valore di genere cinematografico, diverso dal lungometraggio non solo per la lunghezza, ma anche per le intenzioni e per la forma. Quando oggi la gente parla di *shorts,* nessuno pensa a brevi film a soggetto, ma tutti automaticamente si corre all'idea di « qualcosa di diverso ». Questo « qualcosa » può essere assai vicina al film a soggetto, come nelle comiche del tipo « torta in faccia », o può essere separata da esso da un abisso, come nel caso dei film scientifici e didattici. O può essere collocata in un punto intermedio fra questi due estremi, come per esempio i cartoni animati e i film di marionette, i film d'avanguardia, i film didattici, le attualità, eccetera; con esclusione comunque dei film a soggetto nel senso commerciale di questo termine.

I cortometraggi abbracciono perciò un territorio assai più vasto di quello riservato al film a soggetto, comprendendo numerossissime differenze e sfumature. L'avvento del sonoro accentuò ancor più questa diversificazione. L'au-

mento dei costi di produzione e la necessità di grossi investimenti di capitale provocò delle drastiche restrizioni nella libertà artistica consentita nella produzione commerciale ed impose rigide limitazioni a qualsiasi forma di avventura. Da allora, quasi tutti gli esperimenti con nuove forme di espressione filmica hanno dovuto essere effettuati nel campo dei cortometraggi, nel quale la libertà di espressione è stata generalmente assai meno limitata. E' per questo che una analisi della produzione di cortometraggi di un determinato paese può dare una impressione assai più soddisfacente e fedele delle tendenze artistiche e cinematografiche e dei sentimenti dell'epoca di quanto non si possa ricavare da un repertorio di film a soggetto, influenzati dalle esigenze commerciali, e nello stesso tempo può riflettere assai meglio il divenire politico e sociale del paese.

* * *

La Danimarca aveva avuto una parte importante nello sviluppo del film a soggetto, ma non avrebbe svolto alcuna opera precorritrice in quello dei cortometraggi. Il declino della produzione commerciale in Danimarca, che ebbe inizio nel 1915-16 e raggiunse il livello più basso nel 1928, non creò certamente un clima favorevole per l'affermarsi della produzione di cortometraggi. Naturalmente, in quegli anni ne vennero girati alcuni, per lo più finanziati da privati, ma che non lasciarono alcuna traccia. Sappiamo che sin dal 1913 nelle scuole danesi venivano proiettati film, ma su scala assai ridotta. Con ogni probabilità si trattava di normali *travelogues* (film documentari su città e regioni - n. d. t.), probabilmente di origine straniera. Negli anni intorno al 1930, un numero considerevole di film russi venne diffuso in Danimarca a cura di due organizzazioni, la « Selskabet for filmkultur » (Società per la cultura cinematografica) e la « Forsogsscenen » (Il teatro sperimentale) insieme con una parte della produzione tedesca di ispirazione sociale; e fra questi erano cortometraggi di carattere documentario e sperimentale, mentre per lungo tempo rimasero pressochè sconosciuti in Danimarca i film francesi di avanguardia (eccettuate poche opere di Cavalcanti) ed il documentario inglese che si andava intanto sviluppando. Né si ha notizia di tentativi compiuti in Danimarca per iniziare una produzione in questo campo.

In questo oscuro periodo vi è tuttavia un piccolo punto luminoso: i disegni animati di Robert Storm Petersen. « Storm P. », come egli viene generalmente chiamato in Danimarca, aveva lavorato per la « Nordisk » come soggettista ed attore nel periodo pionieristico del 1906-8, ma successivamente aveva avuto grande successo come caricaturista e vignettista di giornali, prima in Danimarca e poi in numerosi altri paesi. Nel 1919-20, Storm P. si recò in visita negli Stati Uniti, e in un primo tempo si credette che fu nel corso di questo viaggio che cominciò ad interessarsi alla produzione di disegni animati. Ma più tardi si scoprì che il suo primo disegno animato egli l'aveva prodotto già nel 1915: si trattava di una pubblicità intitolata *Peter og Ping i Magasin* (Pietro e il pinguino Ping ai Grandi Magazzini). Comunque, è fuori di dubbio che la visita negli Stati Uniti fu per lui motivo di grande ispirazione per il suo successivo lavoro con i disegni animati. Cinque dei suoi film più notevoli furono creati fra il 1920 e il 1922. Egli creò personalmente tutti i disegni ed ebbe come aiutante solo l'operatore Karl Wieghorst. Malgrado ciò, i suoi disegni animati sono dal punto di vista tecnico quanto di meglio si produceva in quel periodo

in Europa e in America, sebbene i cineasti degli altri paesi in genere disponessero di una attrezzatura perfezionata e più moderna. Questi disegni sono profondamente influenzati dal suo senso dell'umorismo piuttosto barocco, che si esprimeva principalmente coll'attribuire un significato alle piccole cose. Perciò la sua opera occupa un posto a parte nella produzione contemporanea dei disegni animati. Appare strano come la loro popolarità presso il pubblico non sia stata quella che avrebbe dovuto essere; ciò forse si può attribuire al fatto che i noleggiatori danesi non mostrarono molto interesse ad una più larga distribuzione di essi. Non ci fu nemmeno alcun interesse da parte di altri artisti, cosicchè venne anche a mancare la possibilità di creare dei gruppi di lavoro per la loro produzione; e sebbene Storm P. continuasse la sua opera per un altro paio di anni, principalmente nel campo dei disegni animati pubblicitari, alla fine venne abbandonato anche dai suoi committenti. Cosicchè nel 1930 finì per ritirarsi dalla produzione di disegni animati, e la Danimarca perdette un artista del cinema di grande valore, in un momento in cui ne avrebbe avuto più che mai bisogno.

* * *

Negli anni immediatamente precedenti il 1930, due avvenimenti di fondamentale importanza si verificarono nel mondo del cinema: l'avvento del sonoro e l'introduzione della pellicola ininfiammabile a passo ridotto. Il primo avvenimento venne accompagnato da tutti gli strombazzamenti propagandistici dell'industria, il secondo passò prevalentemente sotto silenzio. Ma col tempo, i risultati si rivelarono inversamente proporzionali a quello che era stato l'entusiasmo esteriore. Se da una parte la produzione danese di film a soggetto ebbe un nuovo impulso — purtroppo soltanto di ordine quantitativo — a causa del monopolio esercitato sul mercato interno per via della lingua, i proiettori a 16 millimetri cominciarono lentamente ma ininterrottamente a diffondersi per tutto il paese. E in relazione della loro diffusione, si fece rapidamente sentire la necessità di idonei film a passo ridotto.

Nel 1932 viene creata, in parte con l'aiuto del governo ed in parte con sussidio di enti culturali, turistici, sindacali e d'altro genere, la « Dansk Kulturfilm » che, nei primi anni della sua esistenza, rivolse tutta la sua attività alla creazione di un certo repertorio di film, assai richiesti per le esigenze delle scuole e delle associazioni del paese. La produzione commerciale venne accantonata per la insufficienza di mezzi finanziari. Il primo esemplare di documentario danese non venne perciò prodotto dalla Dansk Kulturfilm, bensì dal Ministero degli Esteri, che nel 1935 affidò all'architetto Poul Henningsen la produzione di Danmarkfilmen, ossia di un film sulla Danimarca, che mostrasse la vita quotidiana e la gente che vive in questo paese, ad uso soprattutto dei pubblici stranieri. Quando apparve, il film fu letteralmente annientato dalla critica e dai funzionari, e non piacque nemmeno al pubblico danese. Ma, un poco per volta, cominciò ad essere sempre più apprezzato. Oggi appare chiaro che esso precorreva i tempi per il suo onesto realismo e per il suo stile veritiero; stile che allora riusciva ostico al pubblico, abituato sino ad allora al pseudorealismo della produzione commerciale. Sarebbero stati necessari una guerra e una occupazione perchè questo pubblico riuscisse a comprendere il significato della vita spicciola, questa vita di tutti i giorni che l'occupazione nazista stava frantumando.

L'anno successivo si verificava un altro fatto importante. Due giovani appassionati cineasti (44 anni in due) pubblicarono il primo libro danese di estetica cinematografica. Il libro — « Film » di Theodor Christensen e Karl Roos — non era la prima pubblicazione cinematografica in Danimarca, anche escludendo la letteratura popolare e fumettistica. Ma fu il primo libro danese sulla cinematografia che con coscienza cercò di stabilire un punto di partenza per l'estetica del cinema. Fu anche la prima pubblicazione danese che si basasse su di una solida conoscenza della storia del cinema. Essa presuppone le opere scientifico-estetiche di Balàzs e di Pudovkin e tiene conto anche delle idee esposte nelle più recenti pubblicazioni di Rudolf Arnheim, Raymond Spottiswoode e Paul Rotha. Non sarà mai abbastanza elogiato il contributo di questo libro alla creazione di una coscienza cinematografica presso una parte della gioventù danese e al sorgere di una seria critica cinematografica nel paese.

Negli anni che precedettero la seconda guerra mondiale esisteva in Danimarca gran numero di documentari, la cui circolazione però era assai lenta. Nel 1938, venne emanata una legge che creò il « Filmfonden », cioè un Fondo cinematografico, che sviluppava considerevolmente le possibilità del governo di incoraggiare la produzione di film non commerciali, e la Statens Filmcentral, organo di distribuzione di tali film. Da quel momento in poi, la Dansk Kulturfilm ebbe la possibilità di dedicarsi ad attività di produzione. Ma sebbene il suo Presidente, Thomas P. Hejle, meriti ogni elogio per il suo spirito di iniziativa, l'orientamento dell'ente nel complesso fu caratterizzato da una miopia tradizionalistica, senza che venisse rivolta la benché minima attenzione alla marea montante dell'imminente catastrofe.

* * *

L'occupazione della Danimarca da parte delle armate naziste, avvenuta il 9 aprile 1940, fu un colpo crudele e violento per il paese ed il suo popolo; che però, superato il primo momento di sbigottimento, si mise risolutamente all'opera per affrontare la nuova situazione. Allo scopo di tenere il più lontano possibile dai cinema i film di propaganda e di attualità dei tedeschi, venne fondata la Ministeriernes Filmudvalg (Comitato interministeriale per la cinematografia), che immediatamente iniziò una vasta produzione di documentari. Ciò fu soprattutto dovuto al direttore di produzione dell'ente, Mogens Skot-Hansen, un uomo che univa intuito cinematografico a spiccato senso diplomatico. Più che un creatore, egli fu un suscitatore di energie, e divenne perciò ben presto l'asse intorno al quale prese a ruotare la produzione dei documentari negli anni dell'occupazione; talvolta viene chiamato il Grierson della Danimarca. Mentre, nei primi anni dell'occupazione nazista, la Dansk Kulturfilm svolgeva una politica piuttosto conservatrice concentrando soprattutto gli sforzi alla difesa delle tradizioni nazionali, la giovane e cosciente generazione dei cineasti danesi guardava audacemente verso il futuro e si stringeva intorno a Skot-Hansen ed alla Ministeriernes Filmudvalg. Grazie a Skot-Hansen, il documentario danese era nato e cominciava a svilupparsi.

Anzitutto bisognava impadronirsi del mestiere e trasportare la teoria nella pratica; perciò questi giovani passarono da un esperimento all'altro. Dato che la durata dei documentari doveva essere di sette-otto minuti, i registi dovevano entrare subito in argomento, ma nello stesso tempo osservare certe regole del-

l'impiego dei mezzi espressivi del cinema. Il risultato fu un realismo schietto, nudo, drammatico, dotato di un ritmo incalzante, che lasciò nel pubblico tracce profonde della realtà sociale quotidiana.

Ma ben presto l'esperimento venne spinto oltre l'associazione ritmica e la scoperta delle possibilità nascoste di espressione delle immagini in movimento. Ben presto anche il suono, la musica, il commento divennero oggetto di esperimento. Molti compositori danesi crearono delle musiche migliori per i documentari che non per i film a soggetto e il problema di fondere in una colonna sonora il commento con la musica in modo da ottenere un tutto artisticamente omogeneo venne risolto con successo in Danimarca prima e più coerentemente che in molti altri paesi. In Karl Roos il documentario danese ebbe non solo un significativo sceneggiatore, ma anzitutto e soprattutto un uomo che padroneggiò l'arte difficile del « commento sonoro » con una maestria che nessuno in patria e pochi all'estero hanno potuto raggiungere. La sua morte, avvenuta tragicamente nel 1951, fu una grande perdita per la cinematografia danese.

Theodor Christensen, che debuttò come regista di documentari nel 1938 con *Et hjoerne ef Sjaelland* (Un angolo del Sjaelland) ottenne un notevole riconoscimento l'anno successivo con *Iran, det nye Persien* (L'Iran, la nuova Persia), girato per incarico della società danese di costruzioni « Kampsak ». Negli anni dell'occupazione divenne il regista danese più significativo, girando film come *Ungdom e arbejde* (I giovani trovano lavoro), *Gas unden jorden* (Gas sotto la terra), *Menneskeri et hus* (Gente a casa) e specialmente *Syv millioner hestekraefter* (Sette milioni di HP) il più ambizioso documentario industriale del tempo, girato per incarico della società danese di costruzioni navali « Burmeister & Wain ». E sulla via aperta da Theodor Christensen e Karl Roos altri seguirono: Astrid e Bjarne Henning-Jensen, Hagen Hasselbach, Soeren Melson, Nic Lichtenberg e, nella seconda ondata, Ove Sevel, Svend Aage Lorentz e Joergen Roos. La lista è incompleta, ma deve esserlo per non trasformarsi in una enumerazione. E lo stesso limite bisogna adottare per i titoli dei film, e non si vuole che questo articolo diventi un catalogo.

Documentari sulle istituzioni sociali della Danimarca apparvero fianco a fianco con film che mostravano l'attività e l'attesa di quegli anni eccezionali. Questi film andavano da *Moedrehjaelpen* (Aiuto alle madri) e *Papir* (La carta, di Bjarne Henning-Jensen) a *Spild er penge* (I residuati sono denaro, di Ole Palsbo) ed a *Faren fra luften* (Pericoli dell'aria, di Ingold Boisen); nonchè ai film girati da profughi danesi in Svezia: *Flyktningarfinner en hamn* (Arrivo di profughi) e *Brigaden i Sverige* (La Brigada in Svezia) entrambi realizzati da Astrid e Bjarne Henning-Jensen, i quali furono costretti a rifugiarsi in Svezia negli ultimi anni dell'occupazione.

Aiuto alle madri segnò, dopo dieci anni di inattività forzata, il ritorno alla produzione cinematografica di Carl Th. Dreyer, principalmente per iniziativa di Mogens Skot-Hansen. L'argomento si rivelò assai indicato per il temperamento di Dreyer e questo film è senza discussione il suo miglior documentario. Dreyer non è mai stato un documentarista nel vero senso della parola, anche se la sua opera precedente nel campo dei film a soggetto sembra abbia influenzato alcuni dei registi danesi di documentari. Il lato più importante del fatto che egli abbia realizzato *Aiuto alle madri* è che ciò segnò il suo ritorno alla

produzione cinematografica, avvenuta un anno dopo con *Vredens dag* (Dies Irae).

La presenza dell'esercito tedesco in Danimarca impedì naturalmente che il documentario danese venisse direttamente impiegato a favore dello sforzo bellico, come avvenne in Gran Bretagna, negli Stati Uniti e nell'Unione Sovietica, ma non si perdettero di vista le possibilità che esso offriva di diffondere celati messaggi. Il più riuscito tentativo in questo senso fu *Kornet er i fare!* (Il raccolto è in pericolo, di Hagen Hasselbalch, 1944) che illustra la minacciata invasione dal sud di una malattia di cereali. Ben presto i danesi compresero l'allusione ad un'altra specie di parassiti del sud, che derubavano e saccheggiavano il paese e portavano via il raccolto. Ma assai limitate erano le possibilità di produrre film del genere. L'opportunità di sèguire a mezzo del film il reale svolgersi degli avvenimenti non era chiaramente compresa dagli organi governativi competenti in materia di cinema, cosicché il compito venne affidato esclusivamente alla Dansk Film, società produttrice di attualità, senza darle alcun aiuto. Nell'aprile del 1940 i tedeschi costrinsero questa società a sospendere la serie dei giornali cinematografici denominata « Dansk Film Journal », boicottando il suo materiale in quanto essa si era rifiutata di collaborare con la Wochenschau tedesca. Ma grazie ad una certa riserva di pellicola vergine, gli operatori della società riuscirono a ritrarre alcuni avvenimenti importanti, a partire dai primi anni dell'occupazione, nel Jutland e persino a Copenhagen. Col tempo, parte di questo materiale venne trasferito di nascosto in Svezia e da qui nelle nazioni alleate, dove apparve nelle attualità ed anche, per esempio, nella serie *Perché combattiamo*. Nel 1955 la parte migliore di questo materiale, insieme con altro disponibile (come per esempio quello proveniente da *La posta è la libertà*) venne usato per il documentario storico *De Fem Aar* (I cinque anni di occupazione) prodotto dalla Dansk Film.

L'obiettivo della Dansk Film era sempre quello di « reportage », mentre i gruppi cinematografici del Movimento danese della resistenza, che a mano a mano si formavano intorno alla società Minerva Film e in parte erano protetti dagli enti cinematografici di Stato, si assunsero coscientemente il compito di lanciare un messaggio antifascista di libertà. Il film di Theodor Christensen *La Danimarca lotta per la libertà* (titolo originale in inglese, *Denmark fights for Freedom*) nel 1944 venne clandestinamente esportato e giunse nel mondo libero come un messaggio della lotta che la Danimarca aveva ingaggiato contro le forze soverchianti dell'esercito tedesco e della Gestapo. Col materiale dei gruppi cinematografici del Movimento per la Resistenza, Theodor Christensen e Karl Roos celebrarono infine la grande epica della lotta dei danesi per la libertà: *Det gaelder din frihed!* (La posta è la libertà), obiettiva nella documentazione, aggressiva nelle argomentazioni, appassionata nella ispirazione; un film che suscitò commozione e discussioni quando nel 1946 apparve sugli schermi, e che è una nobile e coraggiosa conclusione degli sforzi dei giovani cineasti danesi negli anni dell'occupazione e della schiavitù. Ma data la sua durata di due ore, questo film aveva completamente violato i limiti di tempo del cortometraggio.

* * *

Liberazione. Ricostruzione. Era arrivato il momento di poter dire tutto quello che non si era potuto negli anni dell'occupazione, il momento di realiz-

zare tutti quei film che i cineasti avevano sognato di fare nel momento della repressione straniera.

Fu detto tutto ciò? Furono realizzati questi film? Nel complesso credo che si possa rispondere di sì. Nei primi anni della liberazione, la produzione di documentari fiorì in Danimarca, con l'aiuto dello Stato, come mai prima di allora, fiancheggiata da molte iniziative private. Per la verità, ciò fu dovuto in parte alla prima visita effettuata, nel 1945, dall'inglese Arthur Elton. Gli elogi senza riserva da lui fatti al documentario danese costituirono una forte spinta per l'ulteriore concessione di contributi ai film. Ma forse questi non vennero realizzati in completa adesione a quelle che erano state le intenzioni! Ben presto, si manifestarono impreviste possibilità pratiche di realizzazione. Ma nello stesso tempo fecero la loro apparizione molti individui che volevano interferire nel modo in cui il lavoro veniva effettuato. In un primo tempo si riuscì a contenere abbastanza le interferenze, ma vi fu inevitabilmente un rallentamento nel ritmo di produzione, e il discorso ufficiale si sostituì alla espressione drammatica e creativa.

Malgrado ciò, il livello generale era ancora degno di rilievo. Ma quando nel 1947 Arthur Elton ritornò in Danimarca, questa volta come rappresentante ufficiale del Movimento britannico per il documentario, e col compito di supervisionare la serie di documentari *Social Denmark*, affermò senza esitazioni che lo stesso documentario inglese aveva molto da imparare dalla produzione danese. Tutta l'attività era dominata dallo spirito della ricostruzione e del « ritorno alla normalità ». La migliore impressione si ricava da film che esaltano « le piccole cose », come per esempio *Bondeggarden* (La fattoria) e *Polens boern* (Bambini di Polonia), entrambi diretti da Nic Lichtenberg e girati su sfondi assai diversi, come il ridente paesaggio danese e le città distrutte della Polonia, ma legati insieme da un profondo calore umano, che rappresenta la caratteristica del documentario danese nella sua migliore espressione. Entrambi i film concernono piccole cose, ma importanti: il raccolto viene salvato, del cibo viene dato a un bimbo affamato. Quando l'orfano polacco Jannik si aggira per le strade deserte di Varsavia recando in mano il suo cesto pieno di roba da mangiare, la commozione vince il cuore di qualsiasi spettatore di qualsiasi parte del mondo.

Ma è possibile riscontrare anche altre caratteristiche nel documentario danese di quegli anni. Nella categoria dei film per la prevenzione degli infortuni, per esempio, il pubblico è spesso posto di fronte ad una scarna drammaticità, paragonabile a quella dei gialli, in cui si verifica una morte violenta ed improvvisa con una forza espressiva, con una efficacia, che sono degne di ogni considerazione. Ed infine vi è la categoria dei film di avanguardia, rappresentata principalmente da Svend Aage Lorentz, un regista che distrugge gli schemi tradizionali del documentario in uno sforzo di portarsi ai limiti ultimi della percezione umana, in cui sogno e realtà si confondono e si uniscono in unica entità. Il suo film *Vand* (Acqua, 1949) merita di essere ricordato come uno dei più significativi di tutto questo periodo.

E' pure in questi anni che Soeren Melson inizia i suoi esperimenti con i cartoni non figurativi, disegnati direttamente sulla pellicola. La tecnica è eguale a quella di Norman MacLaren, ma i punti di somiglianza fra questi due artisti non sono molti. Alla tendenza barocco-grottesca di MacLaren, Soeren Melson contrappone uno stile artisticamente raffinato, sotto il quale si avverte una

evanescente sfumatura di sensualità. Il continuo senso di musicalità che domina *La larme, Punkt Praeludium* e *Amor et Psyche* si avverte anche nei suoi film « normali », che lasciano negli spettatori una eccezionale impressione di completezza.

Anche Joergen Roos e l'operatore Henning Bendtsen hanno effettuato esperimenti nel campo dei disegni animati non figurativi, usando la medesima tecnica in *Opus l* e *Ping Pong,* mentre Erling Wolter ha diretto il film di marionette *De syngende hunde* (I cani canori). I disegni animati ebbero successo, il film di marionette fu una delusione. Attualmente il regista Sven Methling sta effettuando in proprio un esperimento in questo difficilissimo settore dell'arte cinematografica.

* * *

Fu così che il documentario riuscì a penetrare in tutti i settori della società danese, accompagnando dalla nascita alla morte la vita di ciascun cittadino, in una vasta gamma di generi che andavano dal crudo realismo al regno del sogno e della fantasia. Ma con lo sviluppo del documentario e della sua influenza come catalizzatore dell'opinione pubblica, cominciò a farsi sentire più forte la pretesa delle autorità di esercitare una tutela ed un controllo. Quando nel 1949 gli enti cinematografici di Stato si avventurarono in una serie di ambiziose produzioni spettacolari, con esperimenti effettuati senza la necessaria base artistica, e che perciò si conclusero con gravi perdite finanziarie, venne scatenato un attacco generale contro la produzione sovvenzionata, col risultato che da quel momento in poi anche il documentario si trovò continuamente in crisi. Perciò la produzione fu caratterizzata da violente fluttuazioni, sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo, e le poche realizzazioni di qualche valore artistico sembrano essere più che altro il risultato di qualche fortunata combinazione; a meno che non fossero attuate da organismi non sovvenzionati dallo Stato, come per esempio *Slum,* diretto da Joergen Roos, oppure i film di Svend Aage Lorentz, finanziati da privati. La situazione determinò vivaci dibattiti fra i cineasti danesi e quando, poco dopo, il regista italiano Luciano Emmer visitò la Danimarca, questi dibattiti si fecero ancora più accesi. L'influenza di Emmer si fece chiaramente sentire nel film a soggetto di Svend Aage Lorentz *Himlen er blåa* (Il cielo è blu, 1954), che però non ebbe alcun successo, né artistico, né commerciale, ma che tuttavia merita di essere tenuto presente come un coraggioso esperimento. Assai più significativo è il piccolo capolavoro di Astrid Henning-Jensen intitolato *Ballettens Boern* (La piccola ballerina, 1954) che, pur non contendendo alcun carattere di realismo, può essere paragonato a *Domenica d'agosto,* di Emmer. Giacché allo stesso modo che il realismo della vita di tutti i giorni di Emmer è alieno da ogni mistificazione, il mondo lirico di *Piccola ballerina* è immune da ogni falsa retorica e perciò contrasta singolarmente con i tradizionali film danesi a soggetto. Però, questo film solo in parte venne prodotto in collaborazione con enti cinematografici di Stato.

Il più rappresentativo fra i registi di documentari che abbia potuto operare con successo nell'ambito di questi enti negli ultimi anni è Joergen Roos. Con il suo film su Hans Christian Andersen *Mit Livs eventyr* (La favola della mia vita, 1955) e con quella sul pioniere dell'aviazione J. Ellehammer *Den Flyvende dansker* (Il danese volante, 1956) egli si è posto fra i principali documentaristi

della Danimarca. In queste due opere egli è riuscito a dare funzione filmica a immagini « immobili », con degli esperimenti che però sono stati fortemente influenzati da Emmer. I risultati di qualche valore ottenuti dagli enti cinematografici sono tuttavia pochi e nella maggior parte sembrano dovuti al caso; sicchè nel suo complesso questa produzione deve essere giudicata incolore e priva di coraggio e fantasia. Come conseguenza di ciò, il poetico disegno animato di Bent Barfod *Noget om Norden* (Qualcosa sui paesi del nord, 1957) fu uno dei pochissimi film che riuscì a gettare un po' di luce sulla ricorrenza delle nozze d'argento della Dansk Kulturfilm.

Così stando le cose, le società commerciali hanno cercato di riempire il vuoto lasciato dagli insuccessi governativi nella produzione di documentari. Il più riuscito tentativo fu quello della Nordisk Film Kompagni che nel 1951 fondò una società dipendente, la Nordisk Film Junior, incaricata della produzione di film pubblicitari, televisivi, di disegni animati, di documentari, eccetera, la quale ha già prodotto alcuni ottimi telefilm e film pubblicitari. Poco dopo la costituzione di questa società affiliata, il disegnatore Ib Steinaa ebbe la possibilità di mettere alla prova la sua capacità nel campo dei disegni animati e presto mostrò un grande talento in una serie di cortometraggi pubblicitari, creando uno stile personalissimo. Ma ben presto anche lui iniziò degli esperimenti con altre forme di film d'animazione, per esempio pupazzi di stoffa, e film realizzati nello stesso modo di quelli di Norman MacLaren; per esempio *Rhytmetic* (animazione di figure graffite). Nel 1957 la realizzazione di film di animazione venne distaccata dalla Nordisk Film Junior e affidata alla Nordisk Tegnefilm (Produzione di disegni animati Nordisk), costituita come nuova società affiliata, con alla testa della produzione Ib Steinaa. Attualmente sono in corso di elaborazione progetti per la realizzazione di cartoni animati al di fuori del campo commerciale, e anche la produzione di documentari ha avuto incremento, sicché si può guardare con interesse al futuro. Il film per ragazzi *Cyklisten* (Il ciclista, 1958) appena terminato e diretto da Henning Carlsen, certamente otterrà consensi in tutto il mondo.

La più interessante iniziativa per uscire da questa situazione di crisi viene comunque dagli stessi artisti del cinema danese. La Sammenslutningen af danske filminstruktoerer (Associazione danese dei registi cinematografici) ha promosso dei negoziati fra le organizzazioni di scrittori, pittori, attori, scienziati, eccetera, e nel giugno del 1958 venne fondata la Danske Kunstneres Filmproduktion (Produzione artisti danesi), con a capo Boerge Hoest. E' stata esaminata la possibilità di rivolgere al Fondo per la cinematografia una istanza per il finanziamento di film di valore culturale, il che è chiaramente previsto dallo statuto del Fondo. Se gli sforzi di questo nuovo organismo saranno coronati da successo, sarà una vera e propria rivoluzione nel campo del documentario in Danimarca.

* * *

L'attuale situazione dei cortometraggi e dei documentari può dunque considerarsi di transizione e di riconversione. Contemporaneamente, in aumento è la loro richiesta. Nel 1957, attraverso lo Statens Filmcentral, furono effettuate più di 35 mila proiezioni nelle scuole e nelle organizzazioni culturali. A questo numero, bisogna aggiungere i film distribuiti dagli organismi culturali del

movimento laburista, dalle ambasciate straniere, dalle organizzazioni private, eccetera. Lo sviluppo della televisione esercita anch'esso la sua influenza su questo movimento. La necessità di una soluzione sorge spontaneamente dalla evoluzione della società.

Nel suo anniversario, la Nordisk Film Kompagni ha pubblicato un volume, « Halvtreds sar i dansk film » (Cinquant'anni di cinema in Danimarca), nel quale Theodor Christensen così cerca di fare il punto sull'attuale situazione: « Gli organi governativi devono convincersi che bisogna guardare in faccia la realtà, anche se è spiacevole. Se noi rileviamo i difetti, si può correre ai rimedi. Ma i difetti non devono essere ignorati, le critiche non devono essere proibite per proteggere i funzionari responsabili. In questo campo molti errori sono stati commessi negli ultimi dieci anni. Oggi più che mai si nota l'assurdità di tutto ciò. Giacché in tutto questo tempo il governo ha suscitato presso i registi dei documentari, con l'affidare loro il compito di realizzarli, una crescente sensibilità ai problemi sociali e di comprensione umana. Perciò, essi dovrebbero avere maggiore libertà nell'effettuare le loro scelte. Mentre invece tutto si è svolto in senso esattamente contrario ». E così riassume le prospettive per il futuro: « Abbiamo il dovere di guardare verso il mondo che ci circonda, ed anche gli altri devono essere informati dei nostri problemi. Non possiamo vivere in un mondo nel quale tutte le tendine siano abbassate e la verità sia svisata. La collaborazione internazionale e il futuro dei rapporti fra i popoli creano le premesse di libertà e sincerità del documentario danese ».

Se vogliamo che il documentario danese sia all'altezza del suo glorioso passato, è questa la via che dobbiamo percorrere, la via che Theodor Christensen ci ha tracciato con audace e nitida chiaroveggenza (*).

(*Traduzione di* Domenico De Gregorio)

Filmografia

Robert Storm Petersen

1917 **PETER OG PING I MAGASIN** (trad. lett. **Leter e il ginguino Ping ai Grandi Magazzini**).

1920 **DE TRE SMAA MAEND** (t. l. **I tre ometti**).

1921 **PROFESSOR STEINACKS METODE** (t. l. **Il metodo del professor Steinack**).

1921-22 **GENDARMEN** (t. l. **Il Gendarme**).
JERNMIXTUREN (t. l. **La miscela di ferro**).
FASTEKUREN (t. l. **La cura rapida**).

(*) Alla fine dello scorso anno, abbiamo avuto il piacere di ricevere una visita, al nostro Centro Sperimentale di Cinematografia, di Theodor Christensen, reduce da un viaggio a Sartano nell'Italia Meridionale, dove si è recato per raccogliere materiale per un film che dirigerà prossimamente, dedicato ad illustrare una iniziativa di collaborazione internazionale a vantaggio dei lavoratori, che è in atto in quella zona. Christensen ha visitato il Centro Sperimentale e si è molto complimentato per la sua organizzazione ed il suo funzionamento (*N.d.R.*).

SPIRITISTEN (t. l. **Lo spiritista**). •
1924 **« HJEMMET »** (t. l. **Il settimanale « Hjemmet »**)
« CLOC » (t. l. **Il liquore « Cloc »**).
1927 **EFTER HEMMELIG ORDRE** (t. l. **Ordine segreto**) - disegno animato e film normale, regìa R. Storm Petersen.
1930 **PETER OG PING PAA FISKETUR** (t. l. **Peter e Ping a pesca**).
PETER OG PING DRIKKER KAFFE (t. l. **Peter e Ping prendono il caffè**). Sei film pubblicitari per la Società svedese « Tomten ». Protestati dal produttore e mai proiettati.

Film non terminati

OEN (t. l. **L'isola**) (durata 75').
KLARINETSPILLEREN (t. l. **Il suonatore di clarino**) (durata 7').
STORM P. TEGNER DE TRE SMAA MAEND (t. l. **Storm P. mentre disegna i tre ometti**).
Soggetto, disegni e regia: Robert Storm Petersen.
Operatore: Karl Wieghorst.

Theodor Christensen

1938 **ET HJOERNE AF SJAELLAND** (t. l. **Un angolo di Sjaelland**) Scenario e regia.
CHERRY HERING (t. l. **L'allegro Hering - muto**). Regìa.
1939 **IRAN - DET NYE PERSIEN** (t. l. **L'Iran, la nuova Persia**). Regìa.
1940 **JENS LANGKNIV** (t. l. **Jens Langkniv**). Soggetto.
1940-41 **DET BRAENDER I NORDEN** (t. l. **Fiamme al Nord**). Regìa. Proibito dai tedeschi. Non terminato.
1941 **MOD DIFTERI** (t. l. **Contro la difterite**). Regìa.
DE 100 DAGE (t. l. **I 100 giorni**). Regìa.
ORDRE 95807 (t. l. **Ordine n. 95807**). Regìa.
UNGDOM I ARBEJDE (t. l.**I giovani trovano lavoro**). Regìa.
1942 **SKOVEN** (t. l. **La foresta**). Regìa.
GAMMELT METAL GIVER NYE VARER (t. l. **Vecchio metallo trasformato in nuovi prodotti**). Regìa.
GAS UNDER JORDEN (t. l. **Gas sotto la terra**). Regìa.
VORE TAENDER (t. l. **I denti**). Regìa.
FARVEL TIL HVERDAGEN (t. l. **Addio alla vita di tutti i giorni**). Regìa.
1942-43 **SYV MILLIONER HESTEKRAEFTER** (t. l. **7 milioni di H. P.**). Regìa.
1943 **HOERREN RYKKER FREM** (t. l. **Gente a casa**). Regìa.
MENNESKER I ET HUS (t. l. **Gente a casa**). Regìa.
1944 **GENGAS** (t. l. **Gasogeno**). Regìa.
DENMARK FIGHTS FOR FREEDOM (t. l. **La Danimarca lotta per la libertà**). Regìa.
1943-46 **DET GAELDER DIN FRIHED!** (t. l. **La posta è la libertà**). Regìa.
FREMTIDENS BORGERE (t. l. **Cittadini di domani**). Regìa.
1946 **1337 MENNESKER** (t. l. **1337 persone**). Regìa.
1947 **AARHUS** (t. l. **Aarhus**). Regìa.
1947-48 **VESTKYST** (t. l. **Questa è la ferrovia**). Scenario.
1948 **GREEN GOLD** (t. l. **La Svensk Filmindustri per l'O.N.U.**). Regìa.
1949 **SAADAN LIGGER LANDET** (t. l. **Questo è lo stato delle cose**). Regìa (non finito).

1950 **ALLE MINE SKIBE** (t. l. **Tutte le mie navi**) Regìa.
1950-51 **DA OCH NU** (t. l. **Allora e oggi**). Regìa.
1951 **THE PATTERN OF COOPERATION** (t. l. **Lo schema di collaborazione**). Regìa.
1954-55 **ALFA** (t. l. **Alfa**). **Regìa** (girato in Sicilia).
1955-56 **VAND FRA EUFRAT** (t. l. **Acqua dall'Eufrate**). Regìa (girato in Siria).
1958 **I KOE FORAN LIVET** (t. l. **Affrontare la vita**). Regìa.

Karl Roos

1938 **ET HJOERNE AF SJAELLAND** (t. l. **Un angolo di Sjaelland**). Sceneggiatura e regìa in collaborazione con Th. Christensen.
1940 **JENS LANGKNIV** (t. l. **Jens Langkniv**). Soggetto e sceneggiatura.
1942 **DANSK RAAJERN** (t. l. **La ghisa danese**). Regìa.
BROEDRENE DAHL (t. l. **La Società Broedrene Dahl**). Regìa.
JOERGERSEN FAAR ARBEJDE (t. l. **Joergensen trova lavoro**). Sceneggiatura e regìa.
UNDER STRAATAG OG LYRE (t. l. **Sotto un tetto di paglia e un camino**).
1943 **FOR FOLKETS FREMTID** (t. l. **L'avvenire del popolo**). Sceneggiatura.
SUNDE BOERN (t. l. **Bimbi sani**). Regìa.
1944 **KOEN** (t. l. **La mucca**). Sceneggiatura.
MAERKELIGE DYR (t. l. **Strani animali**). Sceneggiatura.
1943-46 **DET GAELDER DIN FRIHED** (t. l. **La posta è la libertà**). Commento.
1947 **VESTKYST** (t. l. **La costa occidentale**). Commento.
COPENHAGEN CALLING (t. l. **Chiama Copenaghen**). Regìa.
KOED (t. l. **La carne**). Sceneggiatura.
1949 **VAND** (t. l. **L'acqua**). Commento.

(*a cura di* BOERGE TROLLE)

Note

Un cinema che non esiste

Noi dissentiamo dalla teoria formulata da Carlo Ludovico Ragghianti in merito al «cinema arte figurativa». E rinnovati motivi di dissenso abbiamo di recente trovato in un suo scritto sugli «Istituti Universitari del Cinema», apparso nel fascicolo trentesimo della rivista «Critica d'arte», da lui diretta. In tale scritto si afferma infatti fra l'altro: «Chi ricordi o conosca le rivendicazioni antiche e moderne del teatro-spettacolo come arte esauriente o perfetta in sè, senza bisogno di integrazione o di aggiunta, e quelle più decisamente rivolte a collocare i testi in funzione di pretesti dello spettacolo (e così analogamente la riduzione del «soggetto» nelle opere d'arte figurativa), avrà minore difficoltà ad intendere che soltanto l'esistenza, il dato immediato può essere motivo, e motivo ovviamente tutt'altro che sufficiente alla ragione e alla storia o critica, di preoccuparsi di conciliare *parola e immagine, letteratura e cinema, anzichè porre in termini più rigorosi il problema del «muto» e del «parlato»,* finendo per avventura per riconoscere i limiti artistici che il «parlato» ha arrecato al cinema, come linguaggio espressivo». *Quest'ultima sottolineatura è nostra e vuol dare rilievo al fatto che tesi del genere, formulate nell'anno di grazia* 1958, *appaiono quanto meno sconcertanti e tendono a riaprire questioni felicemente sepolte da tempo, e quindi a riportare indietro gli studi sul cinema, anzi che a far loro compiere nuovi progressi. Sarebbe un pò come se qualcuno saltasse in mente di riaprire il discorso sulle unità aristoteliche, caro ai nostri trattatisti del Cinquecento.*

Ogni dissenso nostro dal Ragghianti sottintende però tutta la stima e l'ammirazione che merita la sua statura di studioso e di docente, di personalità, cioè, altamente rappresentativa in un vasto ambito di indagini sulle arti figurative e su quelle dello spettacolo.

Ci ha quindi alquanto sorpreso il veder pubblicato, nello stesso fascicolo di «Critica d'arte» e a guisa di appendice allo scritto del Ragghianti, uno scritto su «Università e Cinema», il quale reca la firma di un Cesare Molinari non meglio identificato e la cui sostanza ed il cui tono mal si conciliano con la serietà della sede in cui esso è stato pubblicato e con il diretto avallo ad esso concesso dal direttore della rivista. Aggiungiamo anzi che non saremmo entrati in polemica con persona tanto avventata quanto inesperta, se questa non avesse goduto di un avallo così autorevole.

Il Molinari, prendendo spunto da una relazione sulla cultura cinematografica in Italia, tenuta all'ultimo congresso dei C.U.C., muove delle drastiche critiche a «Bianco e Nero». Nel merito dei singoli rilievi noi non intendiamo entrare, anche perchè non ci sembra valga la pena di discutere il nostro lavoro con una persona che dimostra di avere — come vedremo tra breve — idee assai poco

chiare in fatto di cinema. Possiamo solo assicurare il Molinari che la redazione attuale di « Bianco e Nero » è avvezza a sottoporsi, di quando in quando, ad autocritica; ma gli obiettivi ch'essa si pone e le insoddisfazioni che essa manifesta a se stessa sono orientati in direzione del tutto opposta a quella delle critiche da lui rivolte. (Del resto, che il Molinari sia un lettore distratto ed approssimativo è dimostrato da certe sue affermazioni a proposito del criterio con cui vengono scelti i film da recensire. Ma in fondo questo è niente, in confronto con l'affermazione secondo cui « Cinema » e « Cinema Nuovo » (quindicinale) non sarebbero stati che « periodici di divulgazione, spesso anche mediocri nei loro stessi limiti ». Mentre si è trattato di riviste la cui formula — specificamente italiana — ed il cui livello sono stati per lungo tempo ammirati ed a noi invidiati da studiosi di tutto il mondo).

Ma anche queste sono quisquilie, di fronte alla tesi centrale sostenuta dal Molinari, tesi che è quella che ci ha indotti a replicare, in quanto sottintende una presa di posizione di natura estetica. Secondo il Molinari, dunque, il guaio della cultura cinematografica, quale si manifesta in « Bianco e Nero », consisterebbe nel fatto che sempre più si tende a studiare non il cinema in se stesso, ma nelle sue relazioni con altre attività, che sempre più di frequente si leggono articoli sulla funzione sociale del cinema, sul cinema e l'educazione della gioventù, sul pubblico cinematografico... ». Prosegue l'articolista: « Ora mi pare sia tempo di cominciare a chiarire che lo studioso di cinema deve occuparsene dal punto di vista che gli compete, e che è quello estetico o culturale (e questa volta il termine va inteso in senso assai stretto, corrispondente al crociano « letterario »), non da quello sociologico, psicologico o educativo... ». Poco oltre il Molinari soggiunge: « il critico cinematografico deve studiare il cinema *e lasciare il divismo, che è un fenomeno di costume, agli storici del costume... ». E poco prima egli aveva negato l'utilità dello studio delle fonti letterarie di un film quale* Vampyr *di Dreyer.*

E' chiaro che « il cinema » di cui favoleggia il Molinari non esiste: avulso dalle sue relazioni con le altre arti e con le altre espressioni della cultura, avulso dai suoi legami con la società, con il pubblico senza il quale non esisterebbe, avulso dai suoi mutui rapporti con il costume (a parte il fatto che, pur se il Molinari lo ignora, divismo vuol dire anche Greta Garbo, vuol dire anche Marlene quale fu « mitologicamente » modellata da un regista con l'estro dello Sternberg 1930, *e via dicendo), isolato e sterilizzato dalla artificiosa creazione di compartimenti stagni (quegli stessi che gli edificatori della cultura cinematografica hanno tanto faticato per abbattere), « il cinema » non sarebbe altro che un* flatus vocis, *una vuota astrazione. Il Molinari si è sforzato di insegnarci che cosa il cinema non è. Verrebbe fatto di chiedergli di spiegare che cosa, secondo lui, il cinema è. Arte figurativa, egli risponderebbe senza dubbio col Ragghianti. Ma francamente non crediamo che i precetti « astrattistici » del Molinari si addicano neanche allo studio di un'arte figurativa. E' troppo comodo elogiare il « Bianco e Nero » di vent'anni fa perchè non ignorava le fonti figurative di* La Kermesse héroïque *e biasimare quello d'oggi perchè studia le fonti letterarie di* Vampyr. *E' un indice di grave confusione e limitazione culturale e, nello stesso tempo, un eccesso di zelo, un voler essere più ragghiantiano dello stesso Ragghianti. Che lo studio dei precedenti pittorici di un film sia cultura e quello dei suoi precedenti narrativi sia « non-cultura » (perchè questo*

è il sugo della tesi del Molinari) è affermazione davvero aberrante. E non osiamo cercar di prevedere che triste sorte avrebbero gli studi sul cinema se dovessero (quod Deus avertat...) *prevalere i canoni in apparenza puristici fino all'astrattezza ed in realtà tendenziosi, proposti dal Molinari.*

Ma — come dicevamo all'inizio — non è proprio il caso di drammatizzare le sconsiderate affermazioni di un giovanotto, a disposizione del quale sono state imprudentemente messe le pagine di una pubblicazione seria. Tutt'al più al Molinari potremmo rivolgerci con le stesse parole con cui una sera Petrolini ebbe ad apostrofare uno spettatore che dal loggione lo disturbava nel corso della recita: « ... nun ce l'ho co' te. Tu non ciai colpa: ce sei nato. Io ce l'ho co' quello che te sta accanto: e lo sai perchè? Perchè nun te butta de sotto ». Dove « quello che sta accanto » al Molinari sarebbe il Ragghianti, alla cui opera, culturalmente meritoria anche nei confronti del cinema, da lui introdotto in sede universitaria, non vediamo quale profitto possa derivare dalla valorizzazione di discepoli di siffatta risma.

GIULIO CESARE CASTELLO

Il «segreto» di Mario Soldati

Se c'è un intellettuale che non abbia mai nascosto le proprie idiosincrasie e simpatie, questo è Mario Soldati. Lo stimolo al narrare gli viene, scopertamente, dallo scontro tra la vocazione, che lo porterebbe a seguire le « buone regole » borghesi apprese, e la passione per l'evasione. « Salamace » (1929), lo smilzo libro che ne fece conoscere il nome, è esplicito sul ritegno che prova per le tradizioni provinciali e sull'ironia che riserva alle idee correnti. Del resto, queste suggestioni, erano condivise da altri giovani intellettuali che, non approvando i tranquilli ozi rondisti, stavano interrogandosi sulla strada da seguire. Tentare il dialogo con la cultura europea, e in particolare parigina, al modo di « Solaria »? Oppure alla ripresa dei temi, triti e ritriti, ottocenteschi, che Soldati aveva studiato preparando un catalogo sui pittori lombardi e piemontesi, Fontanesi in testa, un'arte novecentesca impreveduta e azzardata? Le domande erano parecchie. Le risposte, scarse. Spesso, gli spiriti ribelli finivano per accontentarsi dell'applauso al fascismo, della paginetta smaltata di finta originalità. La gazzarra tra Strapaese e il « 900 » di Bontempelli si avvoltolava nell'eresia da sagrestia, nelle chiacchiere inconclusive. Soldati, che aveva intuito, comprese che, impelagandosi in esse, non avrebbe sfogato la voglia di rompere con una mentalità stratificata. I legami con quello che lo teneva immobilizzato si sarebbero spezzati solamente emigrando davvero, andandosene in America.

Emigrare significava sostituire al culto delle piccole cose gozzaniane di pessimo gusto, così femminilmente svenevoli, la venerazione del libero vento d'America, del sapore degli Oceani, degli odori di terre vergini e nuove. Ma gli States delusero Soldati. Mutavano l'aria, le abitudini, i ricordi. Dietro il volto di cemento e di ferraglia ammicava quello consueto, quello divulgato dalla cultura europea tra le due guerre. Anzi, forse era più spettrale e impietoso perchè inconscio. Nessuno ha probabilmente ridotto l'epopea dei gangsters, dei

negri, delle metropoli a dimensioni così squallide; nessuno, prima di « America, primo amore » (1935), *ha insistito sulla frattura che è « dentro » l'America, descrivendo gli americani foggiatori e dominati dalla religione della « native land ». Sull'impulso degli incontri avuti con costoro, Soldati comprese che non sarebbe mai riuscito a trasformare l'officina letteraria ricevuta dalla cultura, a cui s'era alimentato fin'allora. Doveva accontentarsi di quella che, certo solidamente impiantata, troppo aveva eliminato e negato per rispecchiare la vita in una sintesi non ristretta, in una verità non particolare.*

Nei libri che pubblicò, al ritorno dalla permanenza statunitense, abbandonò, perciò, le ricerche a base realistica e si abbandonò a un'atteggiamento tra l'irridente e il triste, mostrando di sè « un profilo appena accennato, sparito ancor prima d'essere colto ». Senza darlo a vedere, mentre non stringeva evidenti rapporti di collaborazione coi gruppi letterari che dominavano il panorama italiano, respingeva totalmente le direttive del regime fascista sulla cultura. E si affiancava agli spiriti europei, che scavavano terreni ugualmente aperti a varie direzioni. Sarebbe arduo affermare che questa inquietudine e ricerca si continua nella sua attività cinematografica. Al cinema, Soldati non giunse per vocazione. Nulla gli ripugnava di più del porsi in disparte per dare spazio agli altri, del concedere la parola alle cose, che gli pareva la sostanza del cinematografo. In « America, primo amore » aveva scritto: « La grande maggioranza della produzione di Hollywood, i film correnti, comuni, in serie, sono tutti divertentissimi. E sono anonimi: non di firma, ma di forma. Recano i nomi del direttore, degli scenaristi, degli attori. Ma non presentano speciali caratteri, non rivelano personalità. E cioè non sono opere d'arte. Ma opere di gusto. Opere che sorgono dalla collettività, dalla collaborazione e vorrei dire dall'artigianato ». Opere piene di « fatti, fatti, fatti. Uno dopo l'altro, che non danno tregua » e che rivelano, inconsciamente, il senso di una situazione: « By Whose Hand *smaschera il puritanesimo degli States con più coraggio di Sinclair Lewis ».*

Fu per caso che Soldati cominciò a lavorare nell'industria italiana del cinema, come assistente di Camerini che girava Figaro e la sua gran giornata, *nel* 1931. *Considerava, il mescolarsi tra i cinematografari, un modo per guadagnare, un secondo mestiere avventuroso e divertente. Eppure, messosi a scrivere e rotti i rapporti con cinelandia, prima ancora di esordire come regista, sentì il bisogno di ritornare. « E continuo ancora a fare dei film », dice oggi « e ogni tanto, quando posso, scrivo un articolo, una novella. Non rinuncio a scrivere, ma non posso assolutamente rinunciare al cinema che mi è più necessario della letteratura ». A leggere con occhio svagato tale dichiarazione, tutto sembra evidente. Si deride l'ambiente dei cinematografari, si parla male dello spreco di energie che avviene negli studios. Non si fa verbo sul poco (o molto) di buono che, in essi, si realizza. L'esibizione è troppo sfacciata per non rivelare, sotto, un'amarezza che non deriva, interamente, dal « sistema ». Simulata tra le righe, significante proprio perchè occulta, è una confessione involontaria. Quel « non posso assolutamente rinunciare al cinema che mi è più necessario della letteratura » è la chiave per svelare il segreto di un intellettuale, che è affascinato e respinto da una proposta di lavoro non* esclusiva, *di un uomo che ha orgoglio e rimorso. Orgoglio per la propria acutezza di sguardo, che gli permette nei racconti di superare i piani esteriori per toccare motivi assai*

complessi con efficacia (« *L'amico gesuita* », 1943). *Rimorso per non riuscire a dare allo spettatore una dimostrazione di ciò. A stare alle date, le lamentele sulle presunte deficienze del linguaggio filmico hanno inizio quando egli riconobbe di non riuscire a conquistarlo, pur essendo ormai padrone della sua tecnica.*

L'esperienza di sceneggiatore, la collaborazione con Fedor Ozep (La principessa Tarakanova, 1937), *con André Berthemieu* (La signora di Montecarlo, 1938), Due milioni per un sorriso (1939), Dora Nelson (1939), Tutto per la donna (1939) *possono essere considerati tentativi per impadronirsi di un ritmo narrativo. Ma* Piccolo mondo antico (1940-41) *pretende di avvicinare il cinema alla pittura e al romanzo, di indicare strade nuove. La squisitezza linguistica, il tremulo tono dei momenti paesaggistici, le sequenze risolte con grafico squisito (la corsa di Ombretta al lago, l'incontro di Luisa con la marchesa) dimostrano il puntiglio dell'applicazione. Per l'eleganza, rivelatrice della conoscenza delle discussioni sulla* « *pura visibilità* », Piccolo mondo antico *si inserisce autorevolmente nella corrente calligrafica (Castellani, Chiarini, eccetera). Ma, pur avendo un posto nella storia del film italiano, non raggiunge una vera validità nel rendere la cornice storiografica e la sottile psicologia dei protagonisti. Si veda, ad esempio, lo schematismo dei caratteri del Pasotti e della marchesa. I problemi che li agitano sono* « *visualizzati* » *da tics da vignetta umoristica. Può stupire che uno scrittore, dall'indubbia abilità nelle definizioni spirituali, anche assai aggrovigliate, si accontenti di verità talmente facili. L'abitudine, che resterà nelle* « *traduzioni* » *(l'avarizia del padre di* Eugenia Grandet, 1946), *rivela che il sottofondo della tipologia spicciola, imparata dai memorialisti d'ottocento, non si è bruciato.*

Soldati sente, insomma, che ricopia involontariamente gli espedienti della narrativa d'intrattenimento, violentemente respinta anni prima. In Malombra (1942) *cerca, quindi, di superare i limiti nei quali era caduto. Nella sequenza d'apertura il dualismo ombra-luce di Marina si riflette nell'interno dell'abitazione, nell'accomodato viso dell'eroina, contornato da candelabri, tendaggi, lampade. In seguito, però, i ghirigori formalistici che puntano sul variare del tempo (pioggia, sole, nuvole) e che mal riproducono la sensuale musica di Fogazzaro, sperdono l'impressione ricevuta, determinano lo sfaldarsi di* Malombra. *Da quella sequenza, Soldati traduttore non riesce più a toccare una misura non generica nè con la nitida ricostruzione della Torino minore di* Le miserie del signor Travet (1945), *nè con* Daniele Cortis (1947), *nè col pirandelliano* « *Il ventaglio* » *di* Questa è la vita (1945).

Scoppiata l'esperienza di libertà del 1945, *Soldati si mostra incerto sulle posizioni da prendere. Prima si mantiene fedele a un cinema colto, letterario. Poi, prende a giocare una partita a carte coperte abbandonando il sensuale Fogazzaro per il realistico Balzac* (Eugenia Grandet), *e sperimentando argomenti di maggiore presa: l'ambizione, il risentimento, l'inibizione. Ma, nonostante qualche brano curato (perfino* La donna del fiume, 1955, *avrà il pregevole funeralino), il risultato continua ad avere un suono stonato, anacronistico. Pur fingendo indifferenza, allora, Soldati azzarda la mossa a vuoto. Inaspettatamente, con un'azione spregiudicata, presumendo di darsi l'habitus del realista, si getta nella narrazione* inclusiva. Fuga in Francia (1948) *si rivela uno sguardo verista sulle cose per la curiosità al caso patologico, per l'esibizione del sesso,*

per la compiacenza alla battuta dialettale: si risolve in uno scadente cronachismo.

Fuga in Francia *è il secondo amore che tradisce Soldati. Se quello americano lo aveva portato ad aderire, senza riserve, al volontarismo esistenziale, quest'ultimo lo costringe a meditare sul suo essere regista. Va bene le astronomiche paghe, le lusinghe pubblicitarie; ma non ama, ormai, a tal punto il nuovo mezzo espressivo da affidargli, sia pure velatamente, argomenti riservati fin lì alla pagina? Il problema di selezionare le preferenze e le tecniche, che vi si confanno, gli si presenta davanti ed urge risposta. Chè Soldati fin'ora non si era deciso tra la tendenza* rappresentativa *e quella* investigativa (« *Delle quali una si comporta a guisa di resoconto di alcuni fatti accaduti a certe persone in determinate circostanze, mentre l'altra non si interessa ai fatti come tali, ma ne ricerca le radici, collocandosi dietro i fatti, nella regione del fatto non ancora accaduto o in quella del fatto ormai consumato* ») (1). *Per la sua natura essenzialmente investigativa, aveva instaurato col cinema solamente rapporti adulterini. Se, dopo* Fuga in Francia *che gli svela impietosamente il suo segreto, continua a girare è perchè tiene al successo. Ma non crede all'alibi: cinema-arte minima. Il continuo esibirsi in deprezzamenti delle motivazioni altrui, il firmare, ridendo, divertimenti su corsari e briganti, è una confessione velata dell'impotenza a non riuscire a tradurre le idee considerate valide.*

Il paradosso di Soldati è, proprio, nel fatto che possiede una teorica interessante, e non un'opera valida. Intanto, osserva « non esistono tipi eccezionali: tutti sono eccezionali se si va nel profondo. Né esistono fatti semplici, se non ci si limita a guardarli in superficie ... nel profondo la realtà è un groviglio di inverosimiglianze ... ben lungi il vero dall'essere uguale al verosimile ». Mentre è inutile discutere quanto di esatto vi sia in queste, e in altre, prese di posizioni, è certo che, sul loro impulso, Soldati scrive « A cena col commendatore » (1952). *Coi tre racconti, di valore morale ed espressivo rilevante, contribuisce a risolvere alcuni interrogativi della nostra ultima cultura. Troppo in fretta il neorealismo era giunto alla cifra del solidarismo. Vent'anni di accettazione della propaganda e dell'arroganza fascista, si dice, non hanno lasciato l'abitudine al compromesso, bacando molte coscienze? L'adesione alla resistenza ha risolto ogni irrazionalismo, bruciando le istanze della letteratura d'anteguerra? Con prosa nervosamente moderna, Soldati individua le contraddizioni delle generazioni maturatesi dopo il* 1925. *Stavolta non fugge più, non si ritira dietro le coltri dell'ambivalenza. Proprio « La giacca verde » spinge avanti un esame di coscienza. Si chiede quale debba essere la reazione alla sfida degli avvenimenti: un soddisfatto individualismo o la pietà sul mondo, la partecipazione attiva? La risposta si avvicina al secondo proposito più che al primo.*

Questo atteggiamento di fiducia nelle energie di ripresa di fronte a ciò che chiama verità, Soldati vuole trasferirlo sullo schermo. Con La provinciale, *intende « recuperare » un personaggio complesso, giocato su più piani. Già nel* 1943, *egli aveva gettato alcuni sondaggi nelle medesime acque (o ad esse prossime). I « tipi » di* Quartieri alti, *ripresi da Ercole Patti (e fin dove influenzati da Leo Longanesi, aiutoregista del film?), erano abbastanza sconnessi (i ricordi*

---

(1) Rosario Assunto: « Le due tendenze », in « Il caffè », anno III, n. 12, Roma, dicembre 1955. Si rimanda a quella nota per le caratteristiche dello scrittore « rappresentativo » o « investigativo ».

dei due attori « affittati » per il ruolo di genitori; i discorsi della madre di Giorgio: « Io sono uno di quegli esseri che non possono respirare che nel lusso »). Il sentimentalismo finale, che sconclusionava il sarcasmo precedente, dimostrava la poca autenticità del sentire del regista. Con La provinciale (1943), *Soldati, pur cautelandosi con la scelta di un autore davvero oggettivo (il film è tratto da un racconto lungo di Moravia), non riesce a mantenere un punto di vista preciso. Sbanda nella tenerezza che non cerca giudizio, nella trovatina visiva che « pianifica » l'eccentricità interiori. Ora adattandosi alla tendenza* rappresentativa *di Moravia, ora seguendo quella* investigativa, *cara al Soldati di « Le lettera da Capri »* (1954), La provinciale *racconta, con approssimate psicologie, la biografia di alcuni abitanti di una « provincia addormentata ».*

Ben lungi dal pareggiare i risultati del neorealismo, come il regista avrebbe voluto, La provinciale *e* La mano dello straniero (1955) *non riescono a scalfire il « segreto » borghese, non scoprono cosa celano le lenti squadrate e l'anonimo sorriso. Non divengono né documenti sociali, né testimonianze spirituali. L'ambiguità del primo si spiega col cozzo tra la sostanza impietosa di Moravia e la sentimentalità sostanziale del regista, colla benevolenza per personaggi, storicamente non giustificata, poeticamente non espressa. Perchè la confusione, passando da* La provinciale *a* La mano dello straniero, *si aggroviglia? L'unica risposta è che l'abitudine ai cattivi film, unita all'avversione per la tendenza* rappresentativa, *abbia distrutto in lui ogni fermezza. Non è un caso che « La confessione »* (1955) *sia tanto esteriormente costruito, tanto scopertamente falsificato, che insomma anche la sua narrativa cali improvvisamente di tono.*

Fallito il proposito di valorizzare un'altra idea della situazione umana, nel cinema (e in letteratura si è fermato ai frammenti, spesso splendidi, ma sempre frammenti di « La Messa dei villeggianti » del 1959), Soldati ha girato film minori. Ma più stimabili dei divertimenti minimi sui corsari e sui briganti. A guardare bene, essi esprimono il suo candido ritorno alle preferenze dell'ambiente torinese dei « Colloqui » e della noia di Gozzano, al clima evocato dai pittori studiati in gioventù, così modesti, tranquilli, contenti nella vita e nell'arte. Attestano della tenerezza che, spentasi la polemica « maledetta », ora prova forse suo malgrado per le cose d'un tempo, per le norme che, se si sono codificate, devono pure avere avuto un significato, una volta. Non è infrequente che, sotto il malefico depotenziato, si rinvenga un sentimentale. E', questa, la unica chiave per giustificare il patetismo di Era di venerdì 17 (1956), *storia di una « sedotta e abbandonata e non capita dai parenti retrogradi », lo strapaese di* Italia piccola (1958) *e il travettismo di* Policarpo, ufficiale di scrittura (1959). *Si diffonde in essi, maldestramente nei primi due, con risalto in* Policarpo, *una seduzione tra patetica e umorale simile a quella dei vecchi fogli de « La domenica del corriere », agli esordi. Ritorna, è indubbio, l'artificio del bozzettista: stavolta nell'impasto dosato, nella materia conveniente. Alle scenette del libro di Gandolin, Soldati ha aggiunto una simpatia non falsa nel ricostruire la Roma umbertina e spruzzi di colore, con qualcosa di più e qualcosa di meno del consueto ai film « di costume ». Il di più fa scivolare le trovatine verso il buffo, il di meno le sospinge verso il comico inciso con finezza (e si sa quanto si fatichi a farlo prendere in considerazione dal pubblico grezzo). Al primo, appartengono le bizzarrie di Policarpo in ufficio, al gioco degli scacchi, alla spiaggia mentre « inventa » il giornale; le manie dell'araldica del capoufficio.*

Al secondo, il risveglio al mattino, quando i De Tappetti non hanno raggiunto il « tono » con cui nascondere le ristrettezze; le passeggiate domenicali; il « trionfo » di Policarpo. Se queste sequenze non riescono ad avviarsi con precisione verso un assunto centrale, i cedimenti sono imputabili più a Gandolin che al suo trascrittore. Soldati ha temuto di intervenire con la personale simpatia e durezza. Perciò ha sfiorato, e non ottenuto, un autentico carattere. Quello schizzo del maresciallo a vitalizio, che pare appuntato scialbamente, non è dei soliti. Bastava insistere su quello scambiarlo quasi fosse un oggetto, su quel rimandarselo di mano in mano, e togliere il poco di voluto che lo oscura. Sarebbe risultato, al solo suo mostrarsi, quanto ipocrita fosse la buona società borghese descritta, nonostante le macchine da scrivere negli uffici, i lustrini e le trine dei varietà, i sani bagni al mare e le rettoriche patrie che nascondevano ogni imbroglio. Ma Soldati chiude la valvola riflessiva, per rimanere al margine concesso al coraggio d'allora, agli scrittori dell'Italia di fine secolo.

Che senso ha questa preferenza per stampe ingenue, eppure chiaroscurate con puntigliosa applicazione, eppure recitate con brio? Ha il valore di un tentativo di riscatto. Il letterato, stanco della cultura delle splendide complicazioni, vorrebbe trasmutarsi nell'anonimo artigiano, che realizzava con « intensità, brevità, apparente noncuranza » l'intreccio toccatogli, nel mestierante di un « capolavoro sconosciuto »: By Whose Hand. *La « metamorfosi » raramente si realizza artificialmente. Partendo da tale paternalismo, Soldati non ritroverà, forse, l'ingenuità vitale che non gli è destinata, non conquisterà il « cinema collettivo ». Non gli resta che chiedersi: « Che cos'è la grandezza? ». « Grandezza è quello che noi non siamo, ha detto il Burckardt », è obbligato a rispondere. « Ed è vero: perchè noi non possiamo più toccare la grandezza, soltanto i ricordi nostalgici, tutt'al più la speranza della grandezza. Ma se noi questa speranza della grandezza non la coltiveremo, se continueremo a dimenticarla, a non pensarci; se ci ostineremo a chiamare grandezza proprio il suo opposto: ho paura che passerà ancora molto tempo, un triste tempo, prima che essa torni a risplendere in mezzo a noi ».*

FRANCESCO BOLZONI

I film

Policarpo, ufficiale di scrittura

R.: Mario Soldati - *s.*: liberamente tratto dal romanzo di Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin) « La famiglia De Tappetti » - *sc.*: Age e Scarpelli - *f.* (Eastmancolor): Giuseppe Rotunno - *m.*: Angelo Francesco Lavagnino - *scg.*: Flavio Mogherini - *mo.*: Mario Serandrei - *int.*: Renato Rascel, Renato Salvatori, Carla Gravina, Peppino e Luigi De Filippo, Lidia Martora Maresca, Romolo Valli, Ernesto Calindri, Checco e Anita Durante, Massimo Pianforini, Tony Soler, Rodriguez Elias, Trinidad Montero e in brevissime apparizioni: Alberto Sordi, Mario Riva, Ugo Tognazzi, Memmo Carotenuto, Vittorio De Sica, Maurizio Arena e Amedeo Nazzari - *p.*: Silvio Clementelli per la Titanus-Hispanex - *o.*: Italia-Spagna, 1959 - *d.*: Titanus.

Piemontese Anteo dei giorni nostri, Mario Soldati ritrova la felicità del narrare (cinematografico) ogni volta che prende contatto con l'Ottocento o, meglio, con quel periodo umbertino che, in qualche guisa, può essere considerato la « belle epoque » della nazione italiana. Se si toglie *La provinciale,* nella sua carriera di regista contano soltanto i film dove s'è potuto dedicare a un esercizio: quello della prosa d'arte. Si parla di *Piccolo mondo antico, Tragica notte, Malombra, Daniele Cortis, Eugenia Grandet, Le miserie del signor Travet.* A questo gruppetto di film — all'ultimo, in modo particolare — si collega *Policarpo, ufficiale di scrittura,* liberamente ispirato ai dieci capitoletti di « La famiglia De Tappetti », operina del giornalista Luigi Arnaldo Vassallo (1852-1906), meglio noto sotto lo pseudonimo di Gandolin.

Liberamente ispirato? Il Soldati ha dichiarato in pubblico di non conoscere il libro di Gandolin; non fece altro che leggere e accettare uno scenario di Age e Scarpelli che poi, prima di iniziare la lavorazione, condì con alcune personali invenzioni e variazioni. C'è da credergli, chè il film ha poco o nulla da spartire con le pagine di Gandolin: il cognome della famiglia, qualche nome proprio, la larva di alcune situazioni. Felice svincolamento: al libretto ormai illeggibile di Gandolin o al suo umorismo polveroso si è sostituito un film di garbo che, pur nei limiti di una rievocazione decorativa, rappresenta uno dei risultati più ammirevoli di Soldati regista.

Non staremo a ripetere gli elogi rivolti ai principali collaboratori del film: a Rotunno, geniale operatore; a Mario Chiari, scenografo colto; ad Age e Scarpelli, sceneggiatori che lavorano troppo ma che, di tanto in tanto, rivelano gusto e immaginazione; agli interpreti tutti, a Peppino De Filippo e a Romolo Valli in modo particolare. Se c'è un punto debole nel film, è proprio quello del protagonista: nonostante le briglie di Soldati, Rascel è troppo sportivo e rivistaiolo per riuscire a dare un'anima al personag-

gio crepuscolare del « travet » scorbacchiato dai potenti. E' stata una scelta che ha condizionato il tono di tutto il racconto, e saggiamente ha deciso Soldati di non fare di Policarpo una replica della patetica figura immaginata dal Bersezio e a insistere su altri colori. Invenzioni come quelle della bustarella o della macchina da scrivere la dicono lunga sull'atteggiamento di Soldati: che è quello di un letterato che rievoca il passato sulla doppia corda del sentimento e dell'ironia, della nostalgia e dello scherzo laddove ironia e scherzo sono più in rapporto con i nostri tempi che con quelli di Gandolin.

MORANDO MORANDINI

Primo amore

R.: Mario Camerini - *s.* e *sc.*: Age, Scarpelli, Scola, Benvenuti, De Bernardi, Camerini - *f.*: Tonino Delli Colli - *m.*: Francesco Lavagnino - *scg.*: Tomassini, Barbarossa - *mo.*: Giuliana Attenni - *int.*: Carla Gravina (*Betty*), Lorella De Luca (*Francesca*), Geronimo Meynier (*Giggi*), Raf Mattioli (*Piero*), Luciano Marin (*Marco*), Paola Quattrini (*Andreina*), Marcello Paolini (*Lello*), Niccolò De Guido (*Enrico*), Christine Kaufmann (*Silvia*), Katherine Boyle (*signora Luciana, madre di Andreina*), Luciana Angiolillo (*madre di Francesca*), Mario Carotenuto (*Amaduzzi, padre di Lello*) - *p.*: C.I.R.A.C. - Rizzoli Film - *o.*: Italia, 1958 - *d.*: Cineriz.

Il nemico di mia moglie

R.: Gianni Puccini - *s.* e *sc.*: G. Puccini, Baratti, Castellano, Pipolo - *f.*: Gianni Di Venanzo - *m.*: Lelio Luttazzi - *scg.*: Alberto Boccianti - *mo.*: Gisa Radicchi Levi - *int.*: Marcello Mastroianni, Vittorio De Sica, Giovanna Ralli, Memmo Carotenuto, Luciana Paoluzzi, Giacomo Furia, Raimondo Vianello, Andrea Checchi, Riccardo Garrone, Gisella Sofio, Salvo Libassi, Teddy Reno - *p.*: D.D.L. S. p. A. - *o.*: Italia, 1959 - *d.*: regionale.

Non occorrerebbe ripetere che Mario Camerini è stato, con Blasetti, la personalità più cospicua del nostro cinema d'anteguerra. Non che i suoi film, da *Rotaie* (1929) a *Grandi magazzini* (1939), potessero competere con certe opere che contemporaneamente provenivano d'oltralpe e d'oltreoceano. Tuttavia, nella palude del cinema italiano d'allora, fra le commedie all'ungherese di Max Neufeld e quelle di gusto altrettanto deteriore prodigate dai vari Bonnard e Malasomma, nella commedia piccolo-borghese di Camerini pareva di respirare qualcosa di più salutare. Anche rivedendoli oggi, quei film, o almeno alcuni di essi, mostrano di conservare una certa freschezza d'intonazione, ed i personaggi che li animano riescono ancora a trasmetterci qualche comunicativa. Ciò che è indice, quanto meno, di una certa fedeltà ad un modello non astratto, non mutuato da anonimi romanzetti « rosa », ma ricalcato sulla realtà della « routine » borghese dell'italiano medio di allora, su una realtà fatta di modeste ambizioni e molto spesso scialba, ma, tutto sommato, genuina; come genuino, di conseguenza, non poteva che risultare il sottofondo ottimistico di quelle vicende. Negli anni della guerra, la discreta e piacevole vena di Camerini venne soppiantata da ambizioni meno modeste (*Una romantica avventura, I promessi sposi*), e ciò che rimase dell'artigiano di *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932) e di *Darò un milione* (1935) fu disinvoltura del mestiere e un'abilità specifica nell'orchestrare la recitazione: dati più sostanziali della costanza che avrebbe conservato nel riproporre romantiche storie d'amore. Nel dopoguerra, se le doti artigianali di Camerini sono rimaste inalterate, questa non è parsa ragione sufficiente per conservargli ancora quelle attenzioni che ormai spettavano di diritto agli interpreti di una realtà più viva e di aneliti più scottanti.

Se oggi ci troviamo nella condizione di riproporre all'attenzione un film di Camerini, se ne potrebbe ricercare la ragione nel tono generale della nostra attuale produzione, nel suo grigiore tanto dominante che un'opera come *Primo amore*, appartenente ad un genere leggero e nulla più che garbato, e non esente da scompensi strutturali — forse qui più avvertibili che in precedenti realizzazioni del medesimo regista — finisce con l'apparirvi meno gratuita di tante altre, e qua e là sorretta da una sincera vena sentimentale e da una agile inventiva di situazioni caricaturali.

Il racconto, ad incastri, riunisce intorno ad un esile motivo le prime esperienze sentimentali di alcuni adolescenti, che fioriscono e si concludono nel giro di una stagione: la vicenda che in *Guendalina* (1956) di Lattuada costituiva la sostanza dello intero film qui, tutto sommato, si fraziona in più episodi e personaggi, e assume, di caso in caso, aspetti particolari e spesso contrastanti. C'è la coppia che, tra schermaglie e contrasti soltanto apparenti, gode di un perfetto accordo; c'è la ragazzina innamorata di un compagno di scuola il quale, però, non ha attenzioni che per la madre di lei; c'è il grassoccio che per la medesima ragazzina sospirerà invano: tutti amori tanto definitivi in apparenza quanto facili a placarsi come un vento di primavera, e che lascieranno sì e no un velo di malinconia nell'animo di chi ne ha fatto esperienza. Tema e motivi non nuovi, in realtà, allo stesso cinema italiano degli anni recenti; che, dai primi film di Emmer al citato *Guendalina* e, in certo senso, ad *Amore e chiacchiere* (1958) di Blasetti, è riuscito ad estrarne risultati più o meno gradevoli.

Quel che distingue *Primo amore* dalle opere citate è una vena di partecipe simpatia, caratteristica del Camerini d'anteguerra e che non stentiamo a riconoscere sincera: più immediata, senza dubbio, di quella trasfusa da Emmer in *Terza liceo* (1953), e di una natura che invano ricercheremmo nella diffusa amarezza del bel film di Lattuada. Ma se i tratti personali del regista — che tuttavia si è abbandonato a qualche momento di stanchezza nella parte finale, allorchè poteva impegnarsi maggiormente nell'orchestrare le conclusioni dei vari raccontini — sono innegabili, non va trascurato il lodevole apporto dei collaboratori alla sceneggiatura, avvertibile soprattutto per la novità di alcune trovate marginali e per la scioltezza dei dialoghi. Il contributo meno casuale nell'« équipe » degli sceneggiatori può essere stato quello offerto da Piero De Bernardi, che in *Amici per la pelle* e *Guendalina* già aveva dimostrato chiaramente che i suoi più genuini interessi erano rivolti all'indagine, spesso acuta, del mondo dell'adolescenza. (La resa degli interpreti è soddisfacente come in tutti i film dello sperimentatissimo regista).

Se Camerini, insomma, dopo vari decenni di attività può dimostrare di non avere ancora esaurito il suo ingegno, fatto soprattutto di coscienza del proprio mestiere, spiace dover osservare che un giovane come Gianni Puccini, già militante tra le file dei più avanzati critici e saggisti cinematografici e che agli inizi della carriera, in coppia con Nanni Loy, aveva promesso qualcosa, ieri con *Carmela è una bambola* e oggi con *Il nemico di mia moglie* si è abbandonato supinamente alla più vieta e dozzinale produzione che credevamo riservata ai Montero e ai Simonelli. Qui, se il discorso non portasse troppo lontano, sarebbe proprio il caso di fare un

raffronto con la produzione più leggera e deteriore del cinema d'anteguerra: *Il nemico di mia moglie* non si salverebbe — lo potremmo giurare — che per la qualità della fotografia e per la buona volontà degli interpreti; tutto il resto è stridente e fastidioso, come la pretesa di fare il verso a certi motivi della commedia hollywoodiana.

LEONARDO AUTERA

I Want to Live!
(Non voglio morire)

R.: Robert Wise - *s.*: da articoli giornalistici di Ed Montgomery e dalle lettere di Barbara Graham - *sc.*: Nelson Gidding, Don Mankiewicz - *f.*: Lionel Lindon - *m.*: John Mandel - *scg.*: Victor Gangelin - *mo.*: William Hornbeck - *int.*: Susan Hayward (*Barbara Graham*), Philip Coolidge (*Perk*), Theodore Bikel (*Palmberg*), Wesley Lau (*Eric Graham*), James Philbrook (*King*), Simon Oakland (*Montgomery*), Virginia Vincent, Lou Krugman, Bartlett Robinson, Gage Clark, Joe De Santis, John Marley, Raymond Bailey, Alice Backes, Gertrude Flynn, Russell Thorson, Dabbs Greer, Stafford Repp, Gavin MacLeod - *p.*: Walter Wanger per l'United Artists - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: Dear.

Barbara Graham venne condannata a morte qualche anno fa da una Corte di California, e « giustiziata » nella camera a gas di San Quintino. La battaglia tra innocentisti e colpevolisti era stata dura fino all'ultimo, ma la camera a gas l'aveva spuntata. Il giornalista Montgomery, che all'inizio del processo aveva avversato spietatamente la Graham e poi, persuasosi della sua innocenza, si era battuto per salvarla, ha fornito agli sceneggiatori i dati principali per la ricostruzione della storia sullo schermo. Così il film *I Want to Live!* (Non voglio morire, 1958) di Robert Wise riprende gli ultimi giorni di vita di Barbara Graham e segue la condannata fino ai momenti tragici dell'esecuzione, in polemica con il sistema inquisitivo e giudiziario americano, e aggiungendo un codicillo di accesissima energia alle opere cinematografiche che già si sono levate a protestare contro l'applicazione della pena capitale.

I fatti esposti non vogliono staccarsi dalla nuda cronaca, e cercano evidentemente l'imparzialità: la figura umana della Graham è presentata per quella che era, non certo uno stinco di santo. Ma intorno a lei, in un colpo d'occhio quasi cannibalesco, sono documentati anche tutti gli apparati di spavento che il mondo moderno possiede per formarsi un'opinione viziata; l'indifferenza e il preconcetto, il raggiro e la retorica. Sola e isolata è la convinzione animatrice del film: non bisogna uccidere, perchè non vi è perfezione nel procedimento giudiziario, le prove indiziarie sono una foresta di equivoci, i metodi della polizia alimentano talvolta una pericolosa e interessata catena di delazioni e di spionaggio, i precedenti negativi di un imputato influenzano inevitabilmente l'animo delle giurie, le fonti d'informazione e di commento dell'opinione pubblica hanno un terribile potere nell'indirizzare le coscienze, e sono in grado di moltiplicare imprudentemente i preconcetti atti a stritolare una creatura umana. Quello che più preme, ovviamente, a Robert Wise e ai suoi sceneggiatori è che l'episodio è accaduto veramente; lo sottolineano anche due didascalie, poste l'una all'inizio e l'altra alla fine del film, dello scrittore Camus e del giornalista Montgomery. E' una storia vera; quindi, non solo è successo, ma può succedere di nuovo. In merito *I Want to Live!* è uno strumento d'illustrazione esatto e crudele, che esprime in poco spazio molte idee. La macchina della condan-

na a morte è guardata di fronte senza falsi timori; e per la prima volta nella storia del cinema (un altro precetto della censura americana che è caduto) l'obbiettivo introduce direttamente nella camera a gas, soffermandosi sui lugubri particolari con una laconicità più impressionante di un'arringa. Senza contare gli altri dettagli terribili che accompagnano una sentenza capitale, e che uccidono un uomo più di una volta già sulla soglia della « camera »: dalla quale per esempio « Babs » Graham fu fatta ritornare in cella due volte, perchè il Governatore doveva vagliare ancora alcune risultanze; al punto da farle invocare spontaneamente la morte. Intorno, per un funereo contrasto, il silenzioso procedere del rituale da laboratorio di ricerche atomiche sembra parlare soltanto di ordine e di perfezione.

Tra i film contro la pena di morte, *I Want to Live!* si colloca probabilmente al giusto mezzo tra *Nous sommes tous des assassins* (Siamo tutti assassini, 1942) di André Cayatte e *Yield to the Night* (Gli uomini condannano, 1955) di Jack Lee Thompson. Nel primo, che ha sollevato anni addietro enorme scalpore, si sosteneva l'assurdità e la barbarie della condanna capitale attraverso una serie di episodi strazianti e terrificanti, e la requisitoria, fitta d'avvenimenti, di confronti, di personaggi, cercava di far entrare nel tragico concerto tutte le campane; mirando anche ad alleare alla propria casistica le buone usanze di un cinema spettacolare e commerciale. Il film britannico invece si asteneva da qualsiasi frastuono, e non esprimeva quasi mai un giudizio sul problema di fondo. Si occupava di un caso singolo (il modello, anche allora, era preso dall'autentica cronaca giudiziaria: il famoso « caso Ellis »); lavorava su silenzi e attese; e alternava al « suspense » delle ultime ore di vita della protagonista alcune sequenze retrospettive, che avevano la pretesa di completare il personaggio e di segnare il suo fatale cammino fino al patibolo. Molta eleganza e molta compostezza; tuttavia il risultato appariva spurio, la umanità della figura di Ruth Ellis non suscitava reali vibrazioni.

I Want to Live!, al contrario, ha nella sua prima parte una piattaforma (e qui riconosciamo il regista Robert Wise) che aggredisce « Babs » Graham a gran colpi, con la gagliarda descrittività che già aveva tanto impressionato pubblico e critica in *Somebody Up There Likes Me* (Lassù qualcuno mi ama, 1956). La concatenazione drammatica è straordinariamente efficiente in questo preludio, in cui — con stringente ritmo e vitalità — si percorre la vita della protagonista negli avvenimenti che la condurranno all'appuntamento con San Quintino. Come lo adolescente Rocky Graziano di *Somebody Up There Likes Me*, la Graham è una irragionevole ribelle, impastata d'irriverenza e di generosità, protervamente fantasiosa nel gesto e nella battuta (l'efficacia del suo parlato, tuttavia, è un espediente di sceneggiatura che tiene conto di alcuni famosi modelli della narrativa nera americana; perfettamente calzante in questa prima parte orientativa, dimostra talvolta il proprio artificio più innanzi, allorchè tra le mura della prigione tutto assume un andamento più spoglio e realistico, e anche le parole dovrebbero impallidire nell'essenzialità dei sentimenti ultimi, velate dalla paura, senza possibilità di finzione). Cinematograficamente, non v'è dubbio che la prima mezz'ora di *I Want to Live!* sia la migliore. Una ribollente « tranche de vie » americana, sostenuta da una spina dorsale che coinvolge tutta una tradizione di Hollywood. La sequen-

za dell'arresto della Graham, di Emmett Perk e di Spotter, tutta compressa nei fasci di luce dei riflettori, non soltanto evita la banalità dei comuni film polizieschi, ma si traduce in una impressione galvanizzante che ha alle spalle la memoria di Hawks, Mayo, LeRoy; proprio con questa scena si chiude la prima fase e si passa, dal romanzo, alla requisitoria. Quanto si è veduto fino a questo momento diviene una successione di addendi che finalmente, sommati secondo una grottesca fatilità, conducono ad un verdetto di morte.

E' facile percepire tra i due tempi una reale frattura; ma constatata questa, bisogna anche ammettere che Wise l'abbia predisposta scientemente, affinchè il personaggio dentro la cella sia riconoscibile nella sua formazione e le note polemiche dell'ultima parte si vedano sorrette da una preesistente individuazione umana e psicologica. Di più: in due diverse colorazioni narrative, prepotente e lampeggiante la prima, minuziosa, chirurgica e insistente la seconda, Wise riesce a porre in rilievo un'altra caratteristica dominante del bizzarro vivere e morire di Barbara Graham: il prevalere beffardo del caso, al quale la donna si affida da sempre, sconsolatamente, mascherando l'invincibile incapacità di speranza dietro un meccanico atteggiamento di sfida. La sorte è contraria a Barbara nel mondo della malavita, e lo sarà ancora fino all'ultimo traguardo anche nel mondo della legge, in tribunale e in cella, dove l'imprevisto e l'ingiusto non dovrebbero essere teoricamente più ammissibili. Vi è un dato almeno che segna magistralmente questo accanimento delle coincidenze negative nel misterioso passaggio umano di Barbara Graham: la morte per malattia dell'unico uomo che aveva preso a proteggerla e che aveva forse armi sufficienti per mutare le sorti della battaglia giudiziaria, lo psichiatra Palmberg (Theodore Bickel). La *scomparsa* di questo personaggio appena offerto, ottenuta in un modo così asciutto e addirittura anticinematografico, cagiona un effetto traumatico accuratamente studiato.

Susan Hayward ha perfezionato ancora, sul modulo di altri suoi recenti personaggi, il temperamento prepotente e commovente che ben si attaglia alla figura di Barbara Graham, e alla dimensione generale del film.

TINO RANIERI

The Big Country
(Il grande paese)

R.: William Wyler - *s.*: dal romanzo di David Hamilton - *ad.*: Jessamyn West, Robert Wyler - *sc.*: James R. Webb, Sy Bartlett, Robert Wilder - *f.* (Technicolor, Technirama): Franz Planer - *m.*: Jerome Moross - *scg.*: Frank Hotaling - *mo.*: Robert Belcher, John Faure - *int.*: Gregory Peck (*James McKay*), Jean Simmons (*Julie Maragon*), Carroll Baker (*Patricia Terrill*), Charlton Heston (*Steve Leech*), Burl Ives (*Rufus Hannassey*), Charles Bickford (*maggiore Terrill*), Alfonso Bedoya (*Ramon*), Chuck Connors (*Buck Hannassey*), Chuck Hayward (*Rafe*), Buff Brady (*Dude*), Jim Burk (*Cracker*) - *p.*: William Wyler, Gregory Peck e Rober Wyler per la Anthony-Worldwide - *o.*: U.S.A. 1958 - *d.*: Dear.

L'abbiamo già detto a proposito de *La legge del Signore,* confrontando questo film con il vecchio *L'uomo del west*: William Wyler, da quando produce in proprio, è diventato furbo. Il più rigoroso dei cineasti americani sembra propenso, negli ultimi anni, a battersi sulla linea di un mestiere raffinato: e cerca le sue conferme al « box-office » piuttosto che nelle recensioni dei critici. Un film come *Il grande paese,* tuttavia, può vincere la battaglia su due fronti: perchè da un lato è uno spettacolo a colpo si-

curo, dall'altro è realizzato con tanta puntigliosa abilità da suscitare vasti consensi.

Quello che in Italia abbiamo chiamato « western maggiorenne » (in Francia lo chiamano « sur-western », in America « adult western ») è una formula abbastanza nota perché se ne debba riparlare in questa sede. *Il grande paese* si può considerare un tipico esempio di « western maggiorenne », arrivato al pieno rigoglio dell'espressione, e anche un passo più in là: verso la ripetizione dei motivi, forse verso un involontario accademismo. Wyler non ha fatto che prendere un « dude », un marinaio dell'est, e abbandonarlo nella vastità del Texas bruciato dal sole. Il gioco è antico, anche se riscattato dalle finezze della sceneggiatura e dalla recitazione di Gregory Peck. L'uomo dell'est, legalitario e pacifista, si trova nel mezzo di una guerra medioevale fra due feudatari texani: l'uno intelligente e un po' introverso, l'altro barbaro e patriarcale. L'occasione dello scontro è la solita: una pozza di acqua alla quale devono abbeverarsi le mandrie delle due fazioni. L'eroe del film si chiede: è necessaria questa guerra?

Il problema è attuale sul serio, da western maggiorenne. Ma qual'è la soluzione indicata dal film? Una sparatoria mortale fra i capi delle due fazioni. Sono i grandi che vogliono le guerre: i vassalli non fanno che obbedire. Una simile teoria non può venir presa alla lettera: appartiene a un bagaglio di convinzioni qualunquistiche, abbastanza radicato nel generale buonsensismo e tuttavia inerte anche nelle sue diramazioni spettacolari.

Non vogliamo dire, naturalmente, che pretendevamo da Wyler una risposta ai temi più angosciosi del mondo d'oggi: quale sia l'atteggiamento da assumere di fronte alla prospettiva di un conflitto, e via dicendo. *Il grande paese,* tuttavia, non ci dice neppure che il comportamento di quei feudatari, di quei vassalli, di quell'uomo dell'est finito in mezzo alle loro contese, ha una radice di necessità in una particolare situazione storica e geopolitica. E nemmeno questo sarebbe un gran male, se in sede artistica l'incertezza di Wyler nel giudicare una « cattle war » del Texas di settant'anni fa non avesse fatali ripercussioni sulla figura del protagonista.

Il « dude » può sembrare un partigiano del disarmo, del pacifismo quacchero: ma anche lui, come il protagonista di *La legge del Signore,* finisce per subire la realtà che gli sta intorno. Per essere un profeta della non-violenza, ha i pugni troppo solidi: e si fa troppo onore nella bella sequenza dello scontro notturno con il cowboy. Cerca di applicare gli schemi morali e giuridici dell'est civilizzato a un paese arretrato e selvaggio (del West rifiuta tutto: la grandiosità, i punti d'onore, perfino l'umorismo), ma con quale risultato? Il film non lo dice, il personaggio resta a mezz'aria. La morte dei due feudatari conclude davvero la « guerra per il bestiame »? E Gregory Peck, che tipo di feudatario diventerà? Due ore e mezza di spettacolo, articolato in lunghe sequenze analitiche e ponderate, che non approdano a una conclusione sul personaggio centrale del film, indicano che dev'essere intervenuto un grave errore di impostazione. La domanda alla quale bisognava soprattutto rispondere è: Gregory Peck conquista il Texas o ne è conquistato? Se lo scontro termina alla pari, come tutto lascia credere, bisogna dire che buona parte della sostanza di questo film rimane inespressa.

Inutile aggiungere che Wyler ha fatto le cose in grande: i numerosi personaggi sono rifiniti con la bravura di un narratore ottocentesco, occupano ciascuno il proprio posto in un quadro sapientemente organizzato. L'uomo dell'est, il bovaro intelligente, il bovaro stupido, i due feudatari, la ragazza del Texas e perfino una brava maestrina ereditata da Owen Wister: tutti rappresentano con proprietà qualcosa di più della parte che hanno nella vicenda. Il disegno, a volte un po' sbiadito, a volte oscuro, di una società primordiale, dibattuta nei suoi contrati. Un gusto moderno presiede a questo gioco di psicologie, ma la tecnica è deliberatamente passatista: rivolta a caratterizzare ogni personaggio nel modo classico e soprattutto a sottolineare la grandiosità dello sfondo. In questo senso, la parte migliore è quella che ci introduce, con Gregory Peck, nel vasto imprevedibile mondo del Texas: salvo il ricordo di un analogo itinerario, compiuto forse con maggiore sensibilità dallo Stevens del *Gigante*. Una cert'aria di già visto e di già detto circola, dispettosa, attraverso tutto il film, che lascia proprio per questo, oltre che per le ragioni dette prima, un sospetto di inutilità.

Se con gli anni rimarrà in noi qualcosa di *Il grande paese,* sarà il ricordo di certe panoramiche sterminate, memorabili anche in un cinema tradizionalmente legato al paesaggio e all'aria aperta; e, bisogna aggiungere, un senso della vita primitiva raramente espresso finora in un film, a parte qualche raro esempio come *Il cavaliere della valle solitaria* (ancora un richiamo a George Stevens). Un mondo così felicemente individuato meritava di venir chiarito nelle sue componenti storiche e popolato di personaggi più liberi dalle ipoteche della consuetudine. A Wyler, per finire, non si riesce a perdonare proprio la furberia. L'eccesso di calcolo che mette, da qualche tempo, nei suoi film: fastidioso come quello di certi professori universitari, che annotano in margine alle loro dispense le barzellette da dire, al punto giusto, per animare l'uditorio e costringerlo a simpatizzare.

TULLIO KEZICH

The Golden Age of Comedy
(Cavalcata della risata)

Sc.: Robert Youngson - *m.*: George Steiner - *mo.*: Albert Helmes - *p.*: Robert Youngson Productions - *o.*: U.S.A., 1957 - *d.*: Cineriz. Insieme di vecchie comiche prodotte da Mack Sennett e Hal Roach ed interpretate da Billy Bevan (*Circus Today,* 1926), Stan Laurel e Oliver Hardy (*The Second* 100 *Years,* 1927; *We Slip Up; The Battle of the Century; Two Tars,* 1928), Will Rogers (*Uncensored Movies,* 1923), Harry Langdon (*Cannon-Ball Express,* 1924), Ben Turpin (*The Merry Widow*), Charlie Chase, Andy Clyde, Charlie Murray, Carole Lombard, Jean Harlow, Daphne Pollard, Mack Sennett, Edgar Kennedy, Eddie Gribbon e il cane Cameo.

Affiorano di tanto in tanto nei cinema di seconda visione, senza esser mai passati per la prima, degli indegni filmetti, che qualche distributore regionale ha messo in piedi alla meglio, pescando dall'immenso repertorio delle vecchie comiche, ormai monche, tagliuzzate e prive di senso per i decenni di proiezioni che hanno sulle spalle. Il film in questione non va confuso col ciarpame di cui sopra, garantito com'è dal nome di Robert Youngson, uno dei più seri produttori di documentari degli Stati Uniti, più volte insignito dell'Academy Award. A lire il vero, né il titolo d'origine né quello dell'edizione italiana definiscono sufficientemente il carattere del

film. Non si tratta infatti di una « cavalcata » attraverso le varie epoche del film comico né di una rassegna di tutto il comico muto, perché vi mancano alcuni nomi fondamentali come Chaplin, Harold Lloyd, Larry Semon, Max Linder. Mancano, si vede subito, i giganti, gli eternati dalle storie del cinema, e il vuoto non è certo casuale, la scelta è dichiaratamente polemica: alla « scuderia Sennett » Youngson contrappone gli attori di Hal Roach. Non che Sennett sia ignorato, perché vi compaiono i poliziotti Keystone e Billy Bevan in una comica del 1926, *Circus Today,* dalla fervida fantasia. Teniamo mente alle date: '26, '23, '24, '28, '27. Un periodo insolito e trascurato — o sottovalutato — il periodo muto a ridosso della rivoluzione del parlato, gli ultimi bagliori d'un modo di fare il cinema. Gli storici sono in genere d'accordo nel fissare a molto prima il periodo migliore e più caratteristico della comica, che con Sennett esce dagli ingenui balbettii per entrare nella storia dello spettacolo, con sue caratteristiche e un suo stile, che è quello del balletto esagitato e perfetto nel meccanismo d'orologeria delle invenzioni. Con la rivoluzione del parlato, la comica finale si rinserrerà nei circuiti secondari, e avrà come protagonisti vecchi comici in declino (sarà il caso di Keaton) o comici un tempo di secondo piano che divengono « stelle » di filmetti senza estro (sarà il caso di Edgar Kennedy). I migliori, quando riescano a sopravvivere, tenteranno il film di lunghezza normale. Dal '20 al '30 non ci si ripetette, legandosi ad una scuola che in pochi anni era già tradizione: il film comico prese il meglio di Sennett e andò avanti. L'età d'oro, secondo Youngson, è dunque l'età della maturità, che merita di essere conosciuta meglio, spolverandone alcuni saggi per riproporli all'attenzione dello spettatore moderno. Di Sennett è presentato integrale *Circus Today* (1926) con Billy Bevan, una scorribanda fra i tendoni del circo, con il solito finimondo che accade nei film del vecchio maestro: leoni in libertà, elefanti dispettosi, fuggi fuggi generale. Le caratteristiche non sono molto diverse da quelle dei film del '14, quando esordiva Chaplin, e del resto anche le comiche sonore di Sennett non mutano gran che nei loro elementi costitutivi. Più interessante è una comica con Harry Langdon, « dall'innocenza pre-umana » come diceva James Agee (il titolo del filmetto, come gli altri, del resto, non è menzionato; c'è chi pensa si tratti di *Cannon-Ball Express* diretto da Sennett nel 1924). In una carrozza-pullman di un treno Langdon si trova vicino ad un detenuto che tenta di sfuggire alla sorveglianza del suo secondino. Langdon, così poco conosciuto e fatto conoscere oggi, vi è documentato in tutto il suo talento, anche se il film è in più punti scontato: una recitazione fatta di sguardi candidi, con quel viso a uovo in cui campeggiano i grandi occhi rotondi. Charlie Chase, Andy Clyde, Charlie Murray rappresentano la classica « slapstick » in brevi frammenti, mentre Cameo, il cane « divo », indica in una breve apparizione un gusto sorpassato, quello dell'umorismo affidato agli animali « più intelligenti dell'uomo ». Non manca un filone sempre felice, quello della parodia: abbiamo Ben Turpin in un rifacimento della *Merry Widow* (erano gli anni di quella di Stroheim con John Gilbert) e soprattutto Will Rogers, altro trascurato, nel film Pathè del 1923 *Uncensored Movies*. Rogers è un conferenziere che illustra il cinema hollywoodiano dell'epoca, con due gustose esemplificazioni: Douglas Fairbanks, di cui si

prende in giro l'acrobatismo, e Tom Mix, di cui si rifanno in burla le vertiginose fughe a cavallo. Il film di Youngson, si diceva, è in funzione di una riscoperta di Hal Roach e delle sue maggiori vedette, Stan Laurel e Oliver Hardy. La pioggia di riedizioni che li riguarda in questa stagione cinematografica dimostra la permanente vitalità dei due comici, ma purtroppo le riedizioni riguardano il peggia, i lungometraggi dal '31 in poi. *The Golden Age of Comedy* ripresenta invece alcune comiche degne di essere conosciute e che definiscono appieno il «nuovo» che Hal Roach, e i suoi attori, introdussero nello stile Sennett. Mi riferisco a *The Second 100 Years* (1927) di Fred Guiol, storia di una bizzarra evasione dal penitenziario (un preannuncio di *Muraglie*), e in particolare a *The Battle of the Century* (1928) ed a *Two Tars* (1928) di James Parrott. Scena di *Two Tars* è una strada di campagna affollata di macchine per la consueta gita domenicale; in testa un'auto scoperta con due marinai (Laurel e Hardy) e due donnine piuttosto piccanti. In un arresto del traffico, la macchina dei due danneggia leggermente quella che sta dietro. Il conduttore scende e per rappresaglia danneggia la macchina dei marinai; questi risentiti ridanneggiano l'altra, e così di seguito, finché tutte le macchine sono danneggiate e i conducenti si pestano fra loro; arriva una guardia e la sua motocicletta è distrutta. Mentre Sennett giuocava sulle corde della velocità, a a volte pazzesca, dei movimenti dei personaggi e delle cose, e del montaggio, e sulla tecnica classica dello inaspettato come fonte di riso, Roach basa la comicità proprio sull'aspettato. Nelle comiche di Sennett una macchina sta per essere investita da un treno, bloccata sui binari. Tutti vediamo e aspettiamo, ma all'ultimo qualcosa di impreveduto scioglie la situazione e dà luogo ad una nuova girandola di trovate. In Roach (ne abbiamo un esempio qui) un passante sta per cadere in un buco della fognatura e realmente ci cade; ad ogni successivo buco della strada, sappiamo esattamente che egli finirà per caderci, come se non lo vedesse, e questa ripetizione genera il riso, proprio per la sua assurdità. In *Two Tars* (che reca la supervisione di Leo McCarey) v'è un sentimento centrale (a differenza di Sennett, dove non esistevano sentimenti, ma solo azioni), il piacere della vendetta, e la comica si sviluppa con ritmo relativamente lento, proprio per darci la sensazione di quel piacere, e farci pregustare la successiva vendetta, esattamente prevista. (Una nota marginale: operatore del breve film è un futuro regista: George Stevens). *The Battle of the Century* (1928) è frutto della collaborazione di tre personalità del cinema comico: ancora Leo McCarey, come supervisore, Clyde Bruckman, il regista e soggettista di molti film di Keaton e di Lloyd, come regista, e buon terzo Hal Roach, come soggettista e produttore. James Agee, nel suo noto saggio « The Comedy's Greatest Era », cita questa comica come un classico dello stile di Laurel e Hardy e quindi di Roach. Anche qui una vendetta, col noto sistema delle torte in faccia, ma sviluppata con assoluta originalità. Laurel e Hardy, passando davanti a una pasticceria, vengono casualmente imbrattati da una torta e, per vendicarsi, ne prendono un'altra e colpiscono il pasticciere; un passante si intromette e viene colpito, e così via di seguito finchè tutta la strada è campo di una battaglia a colpi di torte fra gente che via via si aggiunge, mentre Hardy, impassibile, distribuisce

torte ai combattenti, issato su un camion. Il pregio del film sta soprattutto nel fatto che, malgrado la brevità e la situazione molto semplice, v'è una assai ricca osservazione psicologica con « tipi » esattamente centrati (ad es. la signora altolocata che osserva sdegnosa con l'occhialino; la zitella che per contegno finge di non aver preso la torta nel vestito; il poliziotto che nella zuffa perde i pantaloni ecc.). Ben lungi dal « frenetico » che è proprio delle vecchie comiche Keystone, Roach e i suoi collaboratori (secondati dalla mimica di Laurel e Hardy) distendono l'azione fino a individuarne i motivi e le ragioni, proponendo una comicità più approfondita non dimentica dei sentimenti umani. L'attore non è più qui una cosa in un mondo impazzito e torna ad essere un uomo divertente in un mondo un po' buffo ma vero. Il film, con elementare intento didattico, è diviso in capitoli. Uno è dedicato agli albori di due future « dive »: Carole Lombard e Jean Harlow; di quest'ultima, in particolare, il breve esordio (*Double Whoopee,* 1929, di Lewis Foster) contiene già « in nuce » le future caratteristiche. Peccato che il distributore italiano abbia voluto sciupare la vivacità di questo *The Golden Age of Comedy* con un commento di Gualtiero Jacopetti falsamente spiritoso e spesso inesatto.

ERNESTO G. LAURA

Auntie Mame
(La signora mia zia)

R.: Morton Da Costa - *s.*: dal romanzo di Patrick Dennis tratto dalla commedia di Jerome Lawrence e Robert E. Lee - *sc.*: Betty Comden, Adolph Green - *f.*: (Technicolor, Technirama): Harry Stradling - *m.*: Bronislau Kaper - *superv. mus.*: Ray Heindorf - *scg.*: Malcolm Bert - *mo.*: William Ziegler - *int.* Rosalind Russell (*zia Mame*), Forrest Tucker (*Beauregard Burnside*), Coral Browne (*Vera Charles*), Fred Clark (*sig. Babcock*), Roger Smith (*Patrick Dennis*), Jan Handzlik (*Patrick Dennis bambino*), Pippa Scott (*Pegeen Ryan*), Patric Knowles (*Lindsay Woolsey*), Peggy Cass (*Agnes Gooch*), Joanna Barnes (*Gloria Upson*), Robin Hughes (*Brian O'Bannion*), Lee Patrick (*signora Upson*), Willard Waterman (*signor Upson*) - *p.*: Robert Fryer e Lawrence Carr per la Warner Bros. - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: Warner Bros.

Abbiamo il sospetto che i recensori di casa nostra abbiano preso troppo sottogamba questa zietta Mame che, dopo aver sollazzato milioni e milioni di anglo-sassoni, è venuta a divertire anche noi. Quasi tutti si sono limitati a far attenzione da una parte al prestigioso istronismo di Rosalind Russell sulle cui spalle si regge tutto il film, dall'altra all'insipienza cinematografica di Mr. Morton Da Costa, regista teatrale alla sua prima esperienza con la macchina da presa, che ha travasato — senza fare una piega, sembra — il fortunatissimo « show » di Lawrence e Lee dal palcoscenico allo schermo.

Di *Auntie Mame* si conoscono le origini. Con quel titolo uscì nel 1955 un romanzo di Patrick Dennis che, grazie alle sue 2.250.000 copie vendute, divenne il « best-seller » n. 1 dell'anno; dal romanzo fu cavata una commedia che fu portata sul palcoscenico da Rosalind Russell: 639 repliche. Sino a poche settimane fa giravano per gli Stati Uniti tre compagnie che avevano in cartellone un solo titolo: *Auntie Mame,* tre compagnie che facevano capo a Constance Bennett, Sylvia Sidney e Eve Arden. Una quarta, con Bea Billie, agiva a Londra. Sghangherata com'è, piena di squilibri e di ripetizioni, con una seconda parte senza l'ombra di ritmo, *La signora mia zia* è, a nostro avviso, un film che resterà; scommettiamo

cinque a uno che tra non molti anni lo vedremo frequentemente citato nei saggi sulla commedia americana del dopoguerra.

Che cosa c'è sotto la simpatia e l'allegria di questo vertiginoso personaggio? *La signora mia zia* è un classico film « behaviourista » che ha come motore un personaggio sostanzialmente anarchico che si fa portavoce di una rivolta anarchica contro le sovrastrutture di una società. E' una donna svitata, sofisticata, bizzarra ma sempre sorretta da solide qualità di buon senso e cuore; perciò, pur manifestandosi attraverso atteggiamenti e gesti abnormi (ma soltanto in apparenza), la sua azione è positiva.

Abbracciando la vicenda un lungo periodo che va all'incirca dal proibizionismo e dalla crisi di Wall Street ai giorni nostri, il film riesce a dir qualcosa su molti aspetti della società americana e sul comportamento delle sue classi. Lo dice con un tono svagato e svariante che non di rado, però, acquista colorazioni di pungente ironia e arriva a graffiare più di un tabù della rispettabilità borghese: si veda, per esempio, la ferocia con cui è tratteggiata la stolidità dei ricchi provinciali del Connecticut. Gli è che il discorso condotto dal film è di natura paradossale: portatore di verità, di umanità e, alla resa dei conti, di normalità (intesa come coerenza armonica di una vita vissuta in equilibrio tra intelligenza e sentimento) è proprio il personaggio bislacco ed eslege di zia Mame, incarnazione amabilmente analogica della terribile « mom » americana.

Rosalind Russell interpreta dalla prima all'ultima inquadratura questa figura con la scatenata fantasia di un Puck shakespeariano, con un istrionismo esuberante e pur calcolatissimo che sfiora persino cadenze clownesche; le fa corona un folto stuolo di caratteristi tra i quali bisogna ricordare la segretaria miope e squallida (Peggy Cass) e il nuovo ricco campagnolo (Willard Waterman).

M. Morandini

Les tricheurs
(Peccatori in blue-jeans)

R.: Marcel Carné - *s.*: M. Carné - *sc.*: M. Carné, Jacques Sigurd - *f.*: Claude Renoir - *m.*: Norman Granz's Jazz at the Philarmonic - *scg.*: Paul Bertrand - *mo.*: Albert Jurgenson - *int.*: Pascale Petit (*Michèle*), Jacques Charrier (*Bob Letellier*), Laurent Terzieff (*Alain*), Andréa Parisy (*Clo*), Roland Lesaffre (*fratello di Michèle*), Dany Saval, Jacques Portet, Pierre Brice, Alfunso Mathis, Jean-Paul Bermond, Armontel, Gabrielle Fontan, Alan Scott, Denise Vernac, Andrée Servilange, Claire Olivier, Sophie Morand - *p.*: Robert Dorfmann per la Silver Films-Cinetel - *o.*: Francia, 1958 - *d.*: M.G.M.

Dopo il brutto, commerciale *Le pays d'où je viens* (Il fantastico Gilbert, 1956), quello di *Les tricheurs* (Peccatori in blue-jeans, 1958) è per Marcel Carné un ritorno all'impegno. Il primo dato di fatto che nel film ci colpisce è l'alto grado di efficienza spettacolare: un ritmo di racconto ricco di « suspense », pur non trovandoci nell'ambito del poliziesco, un giuocare abile del montaggio, un dialogo solo di rado « obbligato », una scelta perfetta dei « tipi », ognuno adatto alla parte ed in questa del tutto a suo agio (val la pena di citare Pascale Petit e Laurent Terzieff).

Anche lo spettatore avvertito è indotto, giunto alla conclusione, a farsi stregare, in certo modo, dall'abilità con cui Carné conduce il racconto e ad accettare le sequenze di effetto per pagine di autentica — anche se cruda — poesia. Tutto ciò è naturale, quando si valuti quale lieta sorpresa sia,

dopo anni di perplessità attorno agli ultimi film del regista, riscoprire un talento nel pieno del suo vigore. Ciò premesso, una lettura attenta deve spogliarsi del compiacimento formale e della suggestione figurativa, riandando alle radici prime dell'ispirazione di Carné e su questa misurando la capacità del regista di tradurla in compiuto discorso (ovviamente: in chiave espressiva, non didascalica). Anche un altro film del genere, pur di gran lunga minore, aveva richiesto, per comprenderlo esattamente e fissarne i limiti reali, questo « disincanto » preventivo; ci riferiamo a *Rebel without a Cause* (Gioventù bruciata, 1956) di Nicholas Ray. Là comunque era più facile, perché l'abilità narrativa di Ray e la robusta interpretazione di James Dean non mascheravano del tutto la tendenza a fare spettacolo e spettacolo solido, ricco di colpi di scena e di situazioni « madri » come anche di intermezzi (la notte nella villa disabitata) che cercavano la patente di « poetici ».

Chi sono i « tricheurs »? Sono i giovani borghesi che, a contatto con un ambiente sociale vuoto di accensioni e di impegni — o anche solo di idee — si gettano alle spalle tradizioni civili e formazione, se ne hanno, religiosa, e nella totale « tabula rasa » creano un proprio mondo slegato da principii, dove domina il piacere occasionale, l'incontro amoroso immotivato. I romantici gettavano dietro di sè le « convenzioni » per una passione d'amore che ingigantivano e a loro modo spiritualizzavano, facendone un valore assoluto; a tal punto che, distrutta quella passione, e dissolto quindi l'unico valore, accettavano il suicidio come unica forma di coerenza. I giovani di cui narra Carné distruggono senza nemmeno sapersi creare dei miti, come i romantici; nel vuoto totale l'orgia, l'amplesso, il furto (di ognuna di queste cose documenta il film) sono solo diversivi, modi estremi per creare qualcosa di nuovo che non verrà mai. Il suicidio è tema di discorso, non di realtà.

Ed ecco i personaggi — cardine, in sè riassuntivi di una intera condizione: Clo, di sangue nobile, da poco maggiorenne, che finisce con l'attendere un figlio senza conoscerne il padre, a causa delle sue molte relazioni; Alain, figlio d'un commerciante, teorizzatore dell'ambiente, al di là più di tutti d'ogni regola e sadicamente pronto a spingere gli altri sempre fino allo estremo; Bob, studente e figlio di papà, contemplatore divertito e cinico della congrega, a cui partecipa senza tagliare i ponti con il suo ambiente « perbene »; Mic, minorenne, che ha lasciato casa e scuola e vive a spese del fratello meccanico annegando nell'alcool i residui di coscienza. Nella prima parte, Carné documenta, prima con uno sguardo corale, attraverso una festina danzante, poi sviluppando figure e figurette. Prima sequenza d'effetto. Durante la festina, una ragazzetta si mette a piangere — poco prima s'è rifiutata ad un amplesso, il limite del giuoco l'ha fatta tornare in se stessa — perché un gattino sta per precipitare da un cornicione. Bob e Alain rischiano la vita per salvare la bestiola, senza che loro importi nulla né della ragazza né dell'animale: è un gesto, una bravata per rompere il cerchio della noia. Viene a mente una analoga situazione di *Rebel without a Cause,* la corsa in macchina sull'orlo del precipizio, ma il quadro psicologico è diverso: là i « bruciati » statunitensi, mossi da cause psicologiche e sociali differenti, superano, o credono di superare, le « convenzioni » assumendo il volto della violenza; qui i « bari » di Carné

si chiudono in sè, non aggrediscono l'ambiente sociale che li circonda, non tentano la strada della forza e della spavalderia, che è pur sempre un modo — distorto e falso, senza dubbio — di mettere in luce energie vitali che non hanno. La sequenza, in sostanza, ci sembra limitatamente funzionale (perché serve a mettere in moto alcune reazioni psicologiche abbastanza tipiche: la ragazza che teme che cadano, quella che ammira la virilità dei due, quella che con cinica indifferenza continua a prepararsi dei panini in cucina), ma improbabile in quel quadro e con quei precedenti.

Definito il coro, e senza mai perderlo di vista — e qui sta la innegabile sapienza narrativa — il regista enuclea i personaggi di Mic e di Bob, i veri « bari », che giuocano in una nuova convenzione, quella della libertà senza freni, i veri sentimenti che cominciano a legarli. La dissociazione fra il legame che va nascendo e gli atteggiamenti pubblici provoca in Mic profonde lacerazioni d'anima, mai riconosciute ed accettate. Sul piano espressivo, Carné raggiunge risultati compiuti — di perfetto amalgama fra la sua esigenza interiore di definizione d'un contrasto e i mezzi audiofigurativi dello schermo — nella sequenza del « giuoco della verità », dove la dialettica — falsa, « barata » — fra Mic e Bob è mediata dal prorompente sadismo di Alain. Dopo questa sequenza il film scade bruscamente. Mic, rifiutata da Bob, prende la sua « Jaguar » (conquistata con un sudicio ricatto) e corre sfrenatamente ad uccidersi, inseguita da Bob. La sequenza della corsa è sviluppata in modo eccellente per alternarsi di piani soggettivi e oggettivi e per efficace contrappunto del commento musicale jazzistico; dura tuttavia più del necessario, cedendo al virtuosismo, al gusto della pagina ben scritta. Inoltre il motivo della « Jaguar » prima a lungo desiderata poi simbolo di conquistata autonomia sociale torna ad essere scopertamente — e ingenuamente — simbolico, divenendo anche strumento di morte. Un ulteriore scadimento, anche più brusco, abbiamo nella sequenza conclusiva, che vuole in qualche modo sostituire il lieto fine con un atto di fede nella vita abbastanza gratuito, svolto in un discutibile clima patetico.

Ecco dunque, tutto intero, il « tema » di Carné: la gioventù « bruciata » non è stata bruciata completamente; questi ragazzi barano con se stessi e l'esperienza della vita (e del dolore) li aiuterà a ritrovarsi, ad essere autentici. Anche in *L'air de Paris* (Aria di Parigi, 1954) il giovane corrotto e traviato fino a diventare un mantenuto ritroverà una condotta virile. Un narratore dell'Ottocento avrebbe sviluppato il discorso conducendo il personaggio di Mic (o quello di Alain o quello di Bob) dalla nascita alla crisi di coscienza e da questa giù giù alla involuzione spirituale e al degradamento di vita. Carné giustamente rifiuta questo schema narrativo, caratteristico dei grandi naturalisti (Zola), e ci porta « in medias res »; senonché — se vuol rifuggire anche dall'altro schema, quello di certa narrativa tutta e solo « documentaria » — deve pur illuminare su cause e premesse, in mancanza delle quali i personaggi rimangono tipi, mancano di illuminazione e di dimensione e sono quindi impossibilitati ad evolversi lungo il racconto.

Su cause e premesse, in effetti, il regista si sofferma più d'una volta: cause generali (« Ci sono cinquanta anni di confusione prima di noi, e dopo di noi ce ne saranno probabilmente altrettanti... »), cause partico-

lari (il genitore svagato di Bob, la madre fuggita con un altro di Alain, il padre morto di Mic). Si tratta però di frasi del dialogo, che non aiutano a capire. Carné ignora troppo i rapporti coi genitori, che sono solo vaghe ombre sullo sfondo. Soprattutto, diremmo, sorvola sulle cause generali, che sono le più importanti, quelle che veramente è chiamata a rimuovere l'intera comunità. C'è una crisi religiosa, accennata e per lo più scontata e che richiederebbe invece una più lucida indagine; c'è una crisi ideologica (Mic lascia le magistrali perché non potrà insegnare un giorno a credere in cose nelle quali non crede lei stessa), che non può limitarsi alle battute da salotto. Non ci sembra esatto, ad esempio, fare di tutt'un'erba un fascio mescolando — come Carné — l'esistenzialismo con le superficiali frasi sulla noia dei nostri personaggi. Mancando questa indagine sulla cornice storico-culturale e spirituale, il ritratto manca di appigli precisi. Non resta che una sola via di uscita, ed è quella che imbocca Carné, la via del più classico romanticismo: la passione individuale che tutto sublima e riscatta e la morte che tutto purifica. Soluzione conseguente alla cultura francese di cui Carné è serio esponente, una cultura tendenzialmente aperta alle moderne inquietudini dell'uomo, ma incapace di darvi adeguate risposte, chiusa com'è in modi e schemi d'una tradizione, per quanto nobile, oggi invecchiata e superata. L'amore sincero di Mic per Bob può infatti costituire l'inizio d'una riscoperta interiore, non il superamento completo d'una crisi complessa che la passione può velare senza tuttavia annullarne le radici profonde.

Infine, resta da osservare che i « bari » di Carné, se sono riconducibili a una condizione non sconosciuta anche in altri Paesi, sono pur sempre e prima di tutto riferiti alla Francia e in primo luogo a Parigi. Ciò ne spiega alcuni aspetti, che li differenziano, come si è detto, ad esempio dai « ribelli » statunitensi, quelli di *Rebel without a Cause*. Pensando alla involuzione del costume democratico in Francia, al deterioramento delle istituzioni, certi fenomeni giovanili della borghesia parigina appaiono ben legati ad un contesto. Ma Mic non è né piccola né alto-borghese: è sorella di un meccanico, viene da un ambiente popolare. Le cause, le ragioni e quindi i modi di superamento del suo problema non potranno che essere diversi. Si pensi ad un romanzo di questo dopoguerra, « Bifur III » (in Italia: « Sobborghi ») di René Fallet. Carné sorvola su questo allargamento sociale della questione e il quadro dell'insieme risulta ancor più sfuocato e impreciso, sicché l'opera, al di là della sua sicurezza narrativa, può ben dirsi nel complesso mancata.

E. G. LAURA

Et Dieu... créa la femme
(Piace a troppi)

R.: Roger Vadim - *s.*: Roger Vadim, Raoul J. Lévy - *sc.*: Roger Vadim - *f.* (Cinemascope, Eastmancolor): Armand Thirard - *m.*: Paul Misraki - *scg.*: Jean André - *mo.*: Victoria Mercanton - *int.*: Brigitte Bardot (*Juliette*), Curd Jürgens (*Eric Carradine*), Christian Marquand (*Antoine*), Jean-Louis Trintignant (*Michel*), Georges Poujouly (*Christian*), Jane Marken (*signora Morin*), Marie Glory (*signora Tardieu*), Claude Vega (*Roger*), Isabelle Corey (*Lucienne*), Jean Lefebvre (*René*), Philippe Grenier (*Perri*), Jacqueline Ventura (*signora Vigier-Lefranc*), Jany Mourey, Jean Tissier, Paul Faivre - *p.*: Raoul J. Lévy per la Iéna-U.C.I.L.-Cocinor - *o.*: Francia, 1956 - *d.*: Ceiad.

Les bijoutiers du clair de lune
(Gli amanti del chiaro di luna)

R.: Roger Vadim - *s.*: dal romanzo di Albert Vidalie - *sc.*: R. Vadim, Jacques Rémy, Peter Viertel - *f.* (Eastmancolor, Cinemascope): Armand Thirard - *m.*: Georges Auric - *scg.*: Jean André - *mo.*: Victoria Mercanton - *int.*: Brigitte Bardot (*Ursula*), Alida Valli (*Florentine*), Stephen Boyd (*Lambert*), Pepe Nieto (*conte Ribera*), Maruchi Fresno (*Conchita*), Adriano Dominguez (*Fernando*), José Marco Davo (*capo polizia*), Antonio Vico (*autista del conte*), Mario Moreno (*Alfonso*), Luigi Tosi (*il Capitano*), Nicolas Perchicot (*il sacerdote*), José Tasso Tena (*lo stalliere*), Rafael Torroba (*il veterinario*), Antonio Prieto, Fernando Rey - *p.*: Raoul J. Lévy per la U.C.I.L. Production, Jéna, Paris - Ceiap, Roma - *o.*: Francia-Italia-Spagna, 1958 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Con qualche (non essenziale) taglio è giunto sui pubblici schermi *Et Dieu... créa la femme* (1956), il film più citato per quanto riguarda il « mito » divistico di Brigitte Bardot. Il contemporaneo arrivo de *Les bijoutiers du clair de lune* (1958), unito alla recente visione di *Sait-on jamais* (1957), consente un primo discorso documentato su Roger Vadim, un regista che si dice appartenga alla leva più giovane e agguerrita del cinema francese, assieme a Louis Malle, a Edouard Molinaro, a Claude Chabrol. Sono giovani di punta, come si suol dire, pronti quindi a fare gli iconoclasti, a tagliarsi alle spalle le tradizioni per proporre un « loro » discorso, ed in ciò non possono che suscitare polemiche e in definitiva interesse attorno alle loro opere. Pure, essi sono — chi più chi meno, a seconda della differente capacità di « respiro » — rappresentativi del momento culturale della Francia, che è momento di crisi, speriamo positiva, ma certo di crisi, in cui i valori sono stati rimessi in giuoco, tutti, fino all'ultimo, alla ricerca di qualcosa che è ancora incerto ed informe. Mentre nella polemica di Chabrol è un acre moralismo (non moralità) che le dona vivezza al di là della letterarietà delle sue opere, Malle e Molinaro sembrano soprattutto cercare lo spettacolo, in funzione di esso predisponendo i mezzi del film con indubbia accortezza di mestiere. Pur facendo spettacolo, è tuttavia in loro una radice culturale, negativa e negatrice, certo, ma la cui esistenza è fuor di dubbio: cultura negatrice, pessimista, incapace di costruire i cui esempi anche letterari sono sotto gli occhi di tutti.

Non sono invece d'accordo con chi voglia trovare una consimile radice culturale nell'opera di Roger Vadim, che agli altri si apparenta per analogia di posizioni esteriori e per vivezza di stile, ma che sta al di sotto degli altri per l'assenza d'un solido fulcro ispiratore dei suoi film. *Et Dieu... créa la femme* e *Les bijoutiers du clair de lune* hanno come unico tema il sesso, presentato in due modi opposti: nella pienezza della gioia nel primo film, nella tragedia nel secondo, ma in ogni caso unico motivo trionfante, esclusivo, prorompente che caratterizzi situazioni e personaggi. Intendiamoci, sarebbe sciocco negare a priori la legittimità dell'argomento, che ha formato l'asse di un fiume di letteratura e di cinema, e non è in questo il limite di Vadim. Il limite è che nei due film in oggetto il sesso non è solo l'asse attorno a cui ruota il racconto, ma costituisce ciò in cui tutto si risolve, dimenticando congruenza, approfondimento psicologico, struttura narrativa, dimensione dei personaggi.

In *Les amants* di Malle, ad esempio, la passione divampava dopo che il regista aveva con acutezza ritratto un ambiente di borghesia provinciale, un gruppo di personaggi amorali, insoddisfatti. Vadim invece offre nell'uno e

nell'altro caso ambienti falsi e fumettistici: in *Et Dieu... créa la femme* un villaggio di pescatori sulla Costa Azzurra, col classico yacht di « viveur » ancorato al porto, e in *Les bijoutiers du clair de lune* un villaggio spagnolo da cartolina illustrata. Nel primo film, una ragazza orfana si sposa con uno qualunque pur di non tornare all'orfanatrofio e finisce a poco a poco per amarlo; nel secondo una ragazza fugge con un assassino braccato dalla polizia e muore per errore, melodrammaticamente schierandosi davanti al corpo di lui, bersagliato dal fuoco dei rappresentanti della legge. Diverso tono, di commedia e di tragedia rispettivamente, diverso ambiente, ma uguale il personaggio femminile: una ragazzina ancor minorenne, tutta istinto e solo istinto e passione fisica, del tutto amorale più che immorale. Si sa che Vadim ha « costruito » Brigitte Bardot in questi film, facendola diventare una « diva ». La Bardot, infatti, non aderisce a un personaggio, non interpreta: essa vive di vita autonoma rispetto al film, è « lei », con un costume di vita, con un gestire e un camminare, con un guardare caratteristici, e l'abilità di regista di Vadim è dispiegata non a inserirla in un racconto ma a costruirle un film attorno, con la macchina da presa che quasi la fascia, perché non se ne distolga l'attenzione dello spettatore.

Il regista, tenta, è vero, di darsi degli alibi d'altro genere, con un dialogo letterario e pretensioso, che vorrebbe esprimere una « filosofia » e con effetti lambiccati di angolazione e di montaggio, ma il film parla di per sè, nell'uno e nell'altro caso. L'opera è dunque volutamente informe, al pieno ed esclusivo servizio della « diva » e del motivo erotico che le è connaturato. Di qui l'insussistenza artistica dei film di Vadim, al di là del talento del regista, e la vanificazione di ogni tensione drammatica nella costante ricerca dello « spettacolo » erotico. Essi valgono dunque, ed anzi sono più che indicativi, a testimoniare come il cinema fabbrichi a volte dei « miti », con sapienza e premeditazione, per deviare il pubblico da una autentica comunicazione con l'uomo, con la sua realtà e i suoi problemi.

E. G. LAURA

Riedizioni

The Best Years of Our Lives
(I migliori anni della nostra vita)

R.: William Wyler - *s.*: da « Glory for Me » di MacKinlay Kantor - *sc.*: Robert E. Sherwood - *f.*: Gregg Toland - *m.*: Hugo Friedhofer - *scg.*: Perry Ferguson, George Jenkins - *mo.*: Daniel Mandell - *int.*: Fredric March (*Al Stephenson*), Myrna Loy (*Milly Stephenson*), Dana Andrews (*Fred Derry*), Teresa Wright (*Peggy Stephenson*), Virginia Mayo (*Marie Derry*), Cathy O'Donnell (*Wilma Cameron*), Hoagy Carmichael (*Butch Engel*), Harold Russell (*Homer Parrish*), Gladys George (*Hortense Derry*), Roman Bohnen (*Pat Derry*), Ray Collins (*sig. Milton*), Minna Gombell (*signora Parrish*), Walter Baldwin (*sig. Parrish*), Steve Cochran (*Cliff*), Dorothy Adams (*signora Cameron*), Don Beddoe (*sig. Cameron*), Victor Cutler (*Woody*), Marlene Aames (*Luella Parrish*), Charles Halton (*Prew*), Ray Teal (*sig. Mollett*), Howland Chamberlin (*Thorpe*), Dean White (*Novak*), Erskine Sanford (*Bullard*), Michael Hall (*Rob Stephenson*) - *p.*: Samuel Godwyn per la Liberty Film - *o.*: U.S.A., 1946 - *d.*: Euro.

Il segreto di Hollywood, e del suo successo, è sempre stato quello di ridurre tutto, dai romanzi di Faulkner agli episodi storici, a quell'unico livello — di stile, e, prima, di atteggiamento morale — che si ritiene proprio dell'americano medio; di qui, naturalmente, la costante edulcorazione dei sentimenti e travisamento della

realtà, che ha il suo giusto prototipo nei film cosiddetti religiosi di Cecil Blount De Mille, in cui ogni autenticità delle fede e della pratica religiosa viene spenta nell'esteriorità dello spettacolo. D'altra parte esistono le personalità di Hollywood che la capitale del cinema americano ha accettato a denti stretti, i controcorrente, i nemici dello standard, gli anticonformisti; quando si può, come nel caso di Stroheim, si è tolta loro la possibilità creativa, utilizzandoli in altro modo, purché le loro unghie venissero spuntate; quando non si può, li si tollera come l'eccezione che conferma la regola.

Hollywood ed anti-Hollywood: non è questo soltanto il cinema degli Stati Uniti, se è ben vero che in quel Paese, più che in altri Paesi del Mondo, si è amalgamato effettivamente qualcosa che consente di parlare di « spirito americano », lo spirito che poté animare una fase storica — di storia che riguarda da vicino anche la cultura — come il « New Deal » rooseveltiano. V'è uno spirito americano che poggia sulla libertà, senza però la riserva di ipocrisia e di limitazione che la parola « libertà » sottintende in molti circoli conservatori europei; una libertà che è strettamente connessa con le basi della civiltà di George Washington e di Abraham Lincoln, e che comporta quindi anche giustizia, rispetto delle fedi e delle opinioni, pacifismo. Di uno spirito americano siffatto Hollywood crede di essere, e non è, portatrice, perché esso comporta il coraggio anche delle posizioni sgradevoli; dei pochi registi che hanno questo coraggio e questa coerenza, e che Hollywood ha accettato, William Wyler è forse il solo la cui opera resista al tempo, sostanziata com'è — nei suoi momenti migliori — di una vera vitalità d'arte.

Lo riconferma, a distanza di quasi quindici anni, la visione di quello che è considerato il suo capolavoro, *The Best Years of Our Lives,* insignito a suo tempo di una pioggia di premi dell'Academy. E' uno di quei film che ci conquistarono, nel primissimo dopoguerra, in primo luogo per un dato sentimentale, perché ci facevano trovare in pace con noi stessi, partecipi del loro tema e del clima di impegno civile che riuscivano a creare, non, come altri film che Hollywood ci inviava dopo un lungo silenzio, spettatori diffidenti ed irritati per un mito che ci si svuotava dinnanzi nell'ipocrisia e nell'esteriorità. Uno di quei film che concorsero a farci capire l'America al di là delle pubblicazioni ufficiali e della propaganda del Governo Militare Alleato; come certi romanzi, pensiamo a « For Who the Bell Tolls » di Hemingway o a « The Moon Dawn » di Steinbeck.

The Best Years of Our Lives si apre su un gruppo di reduci che ad un aeroporto invano cercano un posto in aereo per tornare alla loro cittadina di provincia. Fred, un capitano di aviazione, Al, un sergente dell'esercito, Homer, un marinaio, si staccano dal gruppo, diverranno i rappresentanti di tutti i reduci nel loro reinserimento nella vita normale; sono pieni di ricordi, l'avvenire è abbastanza sereno, ma incerto, si esita ancora a staccarsi dal tipo di vita e di esperienze degli anni di guerra. Il disagio del reinserimento è introdotto per sfumatissimi gradi, il primo incidente è quasi un'inezia: il capitano d'aviazione, che si aspetta cordialità e solidarietà al ritorno, si vede l'ultimo posto in aereo occupato da un pacifico e rubicondo industriale che l'ha prenotato da tempo, naturalmente a mezzo d'un compito segretario; è una piccola contrarietà, ma insinua subito nell'ani-

mo il senso dell'indifferenza. I tre reduci, Fred, Al, Homer, si imbarcano su un aereo militare e, senza essersi mai conosciuti, si sentono subito uniti, quasi per difendersi da un mondo, che pur essendo il loro, sentono un poco estraneo. Qui Wyler introduce una sequenza essenziale: i campi e le città viste dall'aereo con gli occhi della pace, non più come obbiettivi da bombardare, la riscoperta del legame con il mondo come legame d'amore, il tornare a gustare la bellezza delle cose, la bellezza data ad esse proprio dalla tranquillità. Analoga efficacia ha, all'arrivo, il tragitto in taxi, col ritrovare i luoghi e le persone conosciute com'erano, come se nulla fosse successo.

Nella seconda parte si sviluppa la situazione drammatica del racconto, con la lenta progressione che è propria dello stile di Wyler. (I suoi film durano spesso fra due e tre ore, pur senza concedere molto allo « spettacolo » e ai riempitivi di richiamo commerciale; la dilatazione rispetto allo standard dei novanta minuti è quasi sempre, salvo forse che in *The Big Country,* 1959, dovuta a precise esigenze narrative). Al è un uomo della « buona società », dirigente di banca, sposato da vent'anni con due figli grandi: il tipo dell'americano medio, dai principii forse un po' conformisti, amante dell'« ordine » e della famiglia (un Fredric March in una prestazione eccellente, giuocata su corde svariate, dal tono più intensamente drammatico — si veda lo scontro con Fred, in una mirabile, lunga inquadratura fissa senza controcampi — a quelli lievi della commedia, secondato dall'amabile estro di Myrna Loy). Il ritorno a casa provoca nell'uomo una lenta trasformazione: già la guerra ha eliminato i domestici e portato la moglie, donna elegante e « salottiera », ad occuparsi della casa come migliaia d'altre donne di condizione più disagiata; e la figlia, invece di attendere un « buon partito » sfarfalleggiando di festa in festa, fa molto modestamente l'infermiera in un ospedale.

La trasformazione radicale, ed il tema del film vi sarà messo a nudo, avverrà tuttavia più in là, a contatto col lavoro di prima, di autorevole dirigente bancario. Addetto a dirigere i piccoli prestiti a reduci che vogliono rendersi autonomi — nel lavoro o nella agricoltura — dai vecchi grandi padroni, Al si trova di fronte a dei casi-limite, come quello di un agricoltore, che ha nel sangue la passione della terra, ma non offre alla Banca garanzie finanziarie d'alcun tipo, fuor della sua capacità di lavorare. Al concede il prestito, attirandosi i fulmini del proprietario dell'Istituto, e ad un banchetto, mentre con parole spesso in uso anche nei nostri discorsi, c'è chi parla di fiducia nella « libertà senza limiti », Al precisa con durezza che la vera libertà, in cui egli crede profondamente, è quella in cui si dà a chiunque il diritto (e quella parola « diritto » è, anche per il modo in cui Wyler la sa rendere cinematograficamente nel corpo d'una sequenza efficacissima, fra le più penetranti del cinema statunitense del dopoguerra) di disporre di sè e del proprio lavoro. Si comprende che Al, dei tre, è per Wyler il personaggio più amato e condiviso, progenitore sembra, forse anche per la identità dell'attore, di quel pacifico cittadino che in *Desperate Hours* avrà ragione, con la serenità e la forza del vero pacifico, dei gangesters evasi che gli hanno occupato la casa. Quanto ad Homer, è un mutilato a cui la guerra ha portato via le mani, e che si è rieducato perfettamente attraverso l'uso di uncini manovrabili: il suo è un problema psicologico, dimostrare a

se stesso e agli altri che non è un minorato, che può agire e lavorare come prima. Egli, insomma, vuol sfuggire al cerchio oppressivo della pietà e della commiserazione, ma non può sfuggire alla realtà di Wilma, la fidanzata, che sposandolo dovrebbe nella vita intima soccorrerlo e aiutarlo come un bambino. Wilma vincerà le sue titubanze e supererà le difficoltà con l'amore, fino al matrimonio.

L'amore, questo motivo così abusato da Hollywood, è descritto da Wyler con una rara dolcezza che non scade mai a vieto sentimentalismo; un amore dove difettano le grandi ed eterne parole e ci si esprime attraverso gli sguardi, con una recitazione spoglia ed intensissima, che trova il suo analogo solo in quella dei migliori film del nostro realismo, volta, si direbbe, a scoprire l'anima. Horold Russell, il mutilato, è un autentico reduce, un non-attore, da cui Wyler sa trarre moltissimo, non solo per l'aderenza del tipo, spingendosi anche all'ardua prova d'un lungo primissimo piano di sconforto e di tristezza, che è la chiave per la definizione del personaggio. (Di bel rilievo è anche la prestazione di Cathy O'Donnell, Wilma, un'attrice che in seguito non ha mantenuto le promesse di qui, dove, spogliata di ogni trucco e limitatissima nelle battute di dialogo, recita solo attraverso gli occhi malinconici). Fred, invece, è un impulsivo e un ambizioso. Prima della guerra era al banco d'un bar in un grande magazzino, ma aver fatto l'ufficiale per tanti anni lo spinge a cercare qualcosa di più, e tuttavia dovrà tornare al punto di prima (o peggio, col suo ex- aiutante che è divenuto il suo capo), perchè combattendo non s'è fatta una qualificazione professionale. Il suo è il problema di ricominciare da capo, come se nulla fosse accaduto, e, presa coscienza di questo, lo farà con tanto coraggio da accettare alla fine di lavorare come uomo di fatica in un aeroporto dove si smobilitano i vecchi aerei militari. La vicenda di Fred è la più densa di tensioni, perché il suo « reinserimento » è sofferto dalla prima all'ultima goccia, come quando viene licenziato dal bar per aver aggredito un disfattista fascista che qualifica i combattenti come sciocchi perché han distrutto Hitler invece di far fronte con lui per eliminare la Russia.

C'è inoltre una « second story » (per modo di dire secondaria), quella dei rapporti di Fred con la moglie, Marie, una volgare ballerina di locali notturni, amante del lusso e della vita facile, che egli ha sposato alla vigilia di partire per il fronte, forse per aver qualcosa di bello da portare nel cuore. I disagi della disoccupazione, il ridimensionamento di Fred da bell'ufficiale in divisa a borghesuccio in cerca di lavoro, provocano il franamento del matrimonio, fino a che la donna se ne va con un « bullo », Cliff, che le offre il « successo » e il denaro di una vita senza scrupoli (Marie è Virginia Mayo, che Wyler ha trasformato da affascinante « vamp » come ce l'hanno trasmessa i technicolorati film con Danny Kaye in bellezza arida, di cattivo gusto, un ritratto realistico di un tipo di donna universale; il « bullo » è un colorito Steve Cochran agli inizi di carriera). Fred si innamora della figlia di Al, Peggy, che ha la serena bellezza di Teresa Wright, un amore contrastato e duro ad affermarsi, perché Fred sente, al di là dell'evidenza del suo fallimento come marito, il dovere coniugale della fedeltà, e la ragazza si sente del pari impigliata in un sentimento « irregolare ». Essi si accetteranno, ma una simile conclusione non è da confondersi col lieto fine a carattere divorzista di molti film hol-

lywoodiani. Tenuto conto del Paese in cui l'azione ha luogo, dove il divorzio è più accetto dagli usi correnti che in Europa, l'impostazione di Wyler è quasi anticonformista: nessuna « passione che trionfa sulla morale comune », come è nella visione romantica, ma tutta l'asprezza del fallimento d'un matrimonio, tutte le implicazioni morali e sociali, tutta la difficoltà che riserba l'avvenire. I due tenteranno una strada comune, promettendosi solo amarezze e momenti oscuri.

Se molti sono i buoni film sui reduci che Hollywood seppe produrre negli anni eccezionali dell'immediato dopoguerra, *The Best Years of Our Lives* è senza dubbio quello di maggior respiro tematico e poetico. Sfugge ai rischi del ritratto patologico (vedi *The Men* di Zinnemann) come alle tentazioni del « bel » romanzo sul « bel » personaggio e riesce a tenersi costantemente in una autentica coralità, mescolando, grazie alla sceneggiatura sicura e scorrevole di Robert Sherwood (l'autore della « Pietrified Forest »), le diverse vicende in un unico quadro unitario. Un respiro vasto, solenne, che, come s'è detto, nulla concede allo spettacolo, né ammette deviazioni di alcun genere dall'asse tematico propostosi. Si veda in proposito la presenza, nei panni di Butch, del popolare pianista e compositore (quello di « Star Dust ») Hoagy Carmichael: nessuna esibizione musicale per le grandi platee, come Hollywood è usa a fare anche troppo spesso, ma alcuni brevi brani, ciascuno dei quali ha una precisa funzione espressiva. (La musica di Hugo Friedhofer, forse imposta dalla produzione, è generica e in ogni caso pleonastica, a volte inutilmente retorica, secondo la vecchia tradizione di cui il Friedhofer è autorevole esponente. Quando Wyler vuol servirsi della musica a fini espressivi, usa invece gli « a solo » di Carmichael; quando Homer, nel bar, denuncia per la prima volta le sue preoccupazioni nei confronti di Wilma, la tristezza della sua confessione è sottolineata in sordina da un motivo al piano). La coralità non ignora — anzi il contrario, come è proprio del realismo — l'esatto approfondimento di ciascun personaggio, di ciascun individuale problema. Wyler si serve poco, a questo scopo, del dialogo, cioè della frase-tema che enuncia la tesi, come è purtroppo in molti film che vorrebbero essere ideologici, e sa sempre giungere alla piena espressività del mezzo cinematografico in tutti i suoi aspetti. Si veda, fra l'altro, il ricorrere d'un efficace motivo stilistico: uno specchio che nell'inquadratura aiuta a scoprire la « faccia segreta » del personaggio, sicché la macchina lo può circondare da ogni lato e definire in modo compiuto (delle molte volte in cui ricorre, il momento più bello è all'inizio, durante il viaggio in taxi, quando si vede la città « riscoperta » con occhi d'amore e i volti di chi la guarda attraverso lo specchietto retrovisore).

Con questo film, William Wyler ha raggiunto finora il massimo, ma il tema persistente della sua opera permarrà oltre il film, oltre gli anni eccezionali del dopoguerra. Così nascerà *Desperate Hours* (1956), così nascerà *Friendly Persuasion* (1957), così *The Big Country* (1959). La non violenza non è più, nello sviluppo sempre più chiaro di questa tematica,il rifiuto al coraggio, il solo modo di edificare. E i suoi personaggi saranno sempre, come questo Al, come questo Homer, come questo Fred, dei pacifici, dei comuni cittadini, ma di quei cittadini sui quali si garantisce il permanere di una civiltà.

E. G. LAURA

I libri

Cinema d'oggi

GROMO - BIANCHI - SOLDATI - ZAVATTINI: « *Cinema d'oggi* ». Ed. Vallecchi, Firenze, 1958.

Mario Gromo, Pietro Bianchi, Mario Soldati e Cesare Zavattini furono ospiti, qualche tempo fa, del Gabinetto Vieusseux a Firenze ove tennero quattro conversazioni sul cinema. Queste quattro conversazioni vengono ora, precedute da una lucida prefazione di Sergio Frosali, raccolte in un volume che riveste, e per l'autorità dei quattro conferenzieri e per le cose da loro dette, un interesse notevole e non transitorio, tale dunque da poter essere accennato anche oggi, nonostante molti mesi siano ormai trascorsi dalle riunioni fiorentine.

Il primo dei quattro è Mario Gromo. Dicendo che egli è il più autorevole fra i critici italiani non intendiamo, necessariamente, affidargli il primo posto in una ipotetica graduatoria. Potrebbe agevolmente ricoprirlo — intendiamoci — ma non è compito nostro stabilirlo. Dicendo che è il più notevole vogliamo limitarci a ricordare che Mario Gromo è, fra i critici dei grandi quotidiani, quello con maggior anzianità di servizio e quello, noi pensiamo, che con maggiore serenità e semplicità, da un lato, e senza mai trascurare, dall'altro, esigenze culturali, ha seguito di giorno in giorno il variare dello spettacolo e dei gusti cinematografici lungo un arco, decisamente non trascurabile, di anni e di esperienze.

Per gli ascoltatori del Vieusseux, Mario Gromo ha tracciato un panorama agile e nervoso del cinema italiano, partendo da *Cabiria* per giungere al neorealismo e alle sue tarde degenerazioni. Chi voglia sapere con precisione che cosa Gromo pensi e dica dei vari film — compito troppo lungo per questa recensione — potrà utilmente consultare la raccolta delle sue critiche uscita nella collana di « Bianco e nero » e intitolata « Film visti ». Riferiamo qui, invece, come a Firenze, Gromo abbia cercato di ricondurre la complessa materia ad alcune considerazioni di ordine generale. La prima, fondamentale, è quella che fa risalire l'opera cinematografica al regista, all'uomo. Le soddisfazioni — spiega Gromo — sono venute dai registi, potranno venire solo dai registi, non da schemi collaudati, da pastette di sceneggiatura o da combinazioni industriali. Il problema dell'autore del film, già annunciato in questa prima considerazione, sta molto a cuore a Gromo. Egli lo imposta e lo risolve in modo coerente: rileva cioè le molte difficoltà che ostano nel cinema — in misura assai maggiore che nelle altre forme di creazione artistica — alla libertà espressiva e conclude che ben di rado il regista giunge a svincolarsi dalle pre-

tese, chiamate eufemisticamente esigenze, produttive e spettacolari. Ogni volta che questo accade e a condizione, beninteso, che il regista abbia qualcosa da dire e sappia dirlo nel modo migliore, ci troviamo di fronte a un cinema sincero, forte, autonomo, in cui ogni opera ha l'impronta del suo autore. La sopravvivenza di un cinema-arte è legata alla possibilità di una effettiva libertà del cinema « libertà, afferma Gromo, che oggi non è molto sentita. Quando se ne pone il problema, lo si pone di solito in termini così accesi di settaria polemica da non poco compromettere l'inizio di una qualsiasi soluzione ».

Alla critica e ai suoi doveri, Gromo dedica un paio di ragionate ed esemplari cartelline. Egli rileva come nello scrivere di cinema (e oggi se ne scrive forse troppo) i giovani si lascino andare ad una eccessiva specializzazione, perdendo il senso delle proporzioni e il contatto con la realtà. Per giudicare un film è più utile aver letto *Guerra e Pace* che dieci ponderosi volumi di estetica cinematografica. Il cinema, insomma, non si esaurisce nel cinema, nella storia del cinema, nell'estetica del cinema; si risolve, al contrario, nel suo rapporto con il pubblico, con la realtà. « L'eccessiva specializzazione conduce alla quasi impossibilità di serene e meditate prospettive e conduce a svalutare nel critico la necessità di un gusto pronto e vibrante, esercitato e severo, un gusto che, evidentemente, non può essere coltivato e irrobustito soltanto vedendo dei film, leggendo libri di cinema e tornando a vedere dei film ». Sono parole d'oro che dovrebbero essere meditate seriamente da quanti al cinema e alla saggistica cinematografica dedicano i loro, più spesso giovanili, entusiasmi. Vogliamo, a scanso di polemiche con i nostri colleghi, mettere anche noi nella categoria dei chierici zelanti, ma è certo che troppo spesso pensiamo di risolvere il giudizio nell'elencazione di date, di titoli originali, sulla scorta di polverosi scaffali di cineteche e di ancor più polverosi saggi, senza preoccuparci se tanta filologica preparazione giunga a illuminare, noi, e attraverso di noi lo spettatore, sul reale significato e sul reale valore del film. Nell'accennare a tali teorie, Gromo ricorda come per lunghi anni si sia indagato non se un film fosse bello o brutto ma se fosse un film inventando ed elencando complicate categorie. Tali posizioni sono ormai al tramonto mentre va prendendo piede una valutazione di tipo strettamente contenutistico che rispolvera vecchie distinzioni tra forma e contenuto. La strada, secondo Gromo, è non meno pericolosa dell'altra. Fra i due mali noi, personalmente, preferiamo il secondo anche se, con Gromo, ci troviamo d'accordo a invocare nella critica cinematografica quella umiltà, quella serenità e quel buon senso di cui Mario Gromo, critico della « Stampa », è da molti anni autorevole e illuminato esempio.

Pietro Bianchi, secondo ospite del Vieusseux, è critico di tempra diversa da quella di Gromo. E' uomo colto e di grande preparazione e cultura, ma sembra seguire nelle sue recensioni inclinazioni personali e sovente aculturali. E' un critico sottile, penetrante, vigoroso, ora entusiasta laudatore e ora severo denigratore. E', proprio sulla linea accennata da Gromo, critico istintivo. Ma se l'uno su « La Stampa », cerca di mediare il film ai suoi lettori-spettatori, l'altro su « Il Giorno » non se ne preoccupa affatto e tende a dare del film il *suo* giudizio, il giudizio di una persona che ha suoi gusti, sue predilezioni, sue antipatie che sa benissimo non essere necessa-

riamente quelle della maggioranza dei suoi lettori. Che poi questo giudizio, provenendo da persona intelligente e acuta quanto altre poche, sia attendibile o almeno accattivante, non toglie alle recensioni di Bianchi, un carattere tipicamente personale e originale. Insomma, Gromo cerca di persuadere, Bianchi di imporre. A lui piacciono i film polizieschi e di fantascienza e questi sono, abbastanza spesso, i film cui riserva maggiori lodi e consensi.

A Firenze, Bianchi ha parlato del cinema europeo e ha detto cose sagge e intelligenti, sia affrontando i problemi del cinema americano nel suo stretto e sovente soffocante rapporto con l'industria, sia quelli del cinema sovietico, considerandone i risultati alla luce dei fini che quella cinematografia si propone, sia esaminando il cinema britannico, sia il cinema francese, verso cui Bianchi non nasconde una antica simpatia offrendogli un substrato letterario in cui affonderebbe sistematicamente le sue radici. Anche per Bianchi non ci è possibile riferire dettagliatamente opinioni e giudizi. Ma vogliamo almeno riportare integralmente le conclusioni che egli ha voluto dare alla sua conferenza, indicativa di una sua posizione che, temperando l'illuminismo di Gromo, — cui, tuttavia, contraddice meno di quanto sembri — ci sembra possa esser in gran parte condivisa. « In sostanza, tutte le volte che andiamo al cinema, siamo più o meno invitati a un'avventura. Lo svago, il desiderio di passare un'ora e mezzo di storie ogni tanto è chiarito e illuminato dalla percezione, dall'intuizione che siamo davanti a qualcosa la cui importanza sorpassa la nostra disponibilità, potrebbe sfuggirci. Ecco perchè è così difficile, senza una partecipazione che è soprattutto un atto d'amore prima che di intelligenza e di cultura, comprendere a fondo un fenomeno che interessa tutti e che è capito da così pochi ».

Con Soldati, scrittore e regista, terzo personaggio della tornata fiorentina, cominciamo a trovarci nell'imbarazzo. Con Gromo e Bianchi si parlava di critici e quindi di critica. Come giudicare un film è materia opinabile, trovar che uno è poetico e l'altro balordo è ancora materia opinabile che non pone in discussione la validità della creazione artistica attraverso il cinema. Con Soldati il terreno si fa scottante perchè egli, pur con una sua certa aria svagata, autobiografica e letteraria, mette appunto in dubbio questa validità.

Il tema proposto a Soldati è « Cinema e letteratura ». Nessuno più di lui, dunque, indicato per svolgerlo con personale conoscenza. Il guaio è che Soldati, per sua esplicita confessione, trae dalla letteratura soddisfazioni e gioie dal cinema, invece, di che potersi dedicare tranquillamente, quando ne abbia voglia, a scrivere libri. Posto il problema in termini sì realistici, le predilezioni sono ovvie. Sarebbe come chiedere a uno — nato con la vocazione, poniamo del violino, e costretto ad abbandonarla per fare l'impiegato statale — se preferisce le pratiche o le sonate. Il paragone è un po' capzioso. Si potrebbe infatti obiettare che fra il cinema e l'impiego statale, il primo può offrire soddisfazioni pari alla letteratura, o al violino, e il secondo no. Ma tant'è: Soldati ama più la letteratura del cinema e non si può fargliene un torto. Ama più la prima perchè ci si sente più libero, può lavorare come piace a lui, quando piace a lui. Il cinema, invece, per il bene come per il male, costringe a lavorar con gli altri, a mediare, a litigare, a cercar di metter d'accordo capra e

cavoli, con gran fatica e gran dispendio d'energie.

Il cinema è arte? Soldati, in un primo tempo, non risponde proprio di no. « Io so — egli dice — che il cinema può essere anche arte, che certe volte, rare, è arte. Però è sempre, e non può non esserlo, in tutti i casi, un'industria, un'industria costosissima. Quindi l'artista che fa del cinema deve per forza venire a patti con questa industria ». Soldati chiarisce il suo pensiero, ricorda di aver detto che il cinema è creazione collettiva. Se esiste ispirazione collettiva può essere arte, se non esiste, è arte minore « per gli screzi fra i collaboratori — aggiunge — che nessuna autorità di regista può vincere completamente ». E qui è lecito avanzare qualche dubbio sulle affermazioni di Soldati, pittoresche, eleganti, personali, ma un po' fumose, perchè non sembra possibile ridurre la validità della creazione artistica nel cinema al fatto che l'operatore necessariamente litighi con l'attore e con il regista, e questi a sua volta, con il produttore. A meno di ispirazione collettiva « il cinema — rincara Soldati — è l'interpretazione di un testo ». Conclude Soldati la lunga e piacevole divagazione, citando un film (*Senso*) e raccontando come questo si apra con la rappresentazione di un'opera di Verdi. Soldati afferma che, anche solo da quelle poche note, il film resta stritolato. « Il divario è troppo enorme perchè sia soltanto tra il valore di Verdi e il valore del regista che è forse il più bravo fra quelli italiani. Il film faceva tutto quello che poteva, il film non poteva fare di più. Verdi travolgeva, ridicolizzava non quel film, ma tutto il cinema ».

Ecco le tesi di Mario Soldati, tesi cui tutto si può rimproverare meno la chiarezza. Noi, con meno autorità, ma con pari chiarezza stiamo sul fronte opposto. Non crediamo che il cinema sia opera d'ispirazione collettiva, o meglio crediamo, su posizione esattamente contraria a quella di Soldati, che per essere arte dev'essere espressione di un solo individuo. Noi non crediamo che Verdi ridicolizzi il cinema. Crediamo che il cinema sia un linguaggio moderno efficace, immediato, una forma di comunicazione capace come ogni altra di essere posta al servizio della poesia. Non crediamo — senza dover scomodare Croce — ai generi. Crediamo che parola, immagine, pittura, musica, carta stampata, pellicola cinematografica e perfino televisione abbiano uguali teoriche possibilità di esprimer poesia. Questo accade di rado al cinema? E' senz'altro probabile. Su cento film uno solo giunge a conservar valore universale attraverso gli anni? Non abbiamo nulla in contrario ad accettare un simile rapporto ma dobbiamo rilevare che il rapporto non muta per i libri, per i quadri e per ogni altra forma di manifestazione artistica.

Eccoci tolti, con un po' di coraggio, dall'imbarazzo. In quanto a Mario Soldati, sia detto senza ombra di polemica e anzi con una personale stima che abbiamo più volte avuto occasione di esternare a Soldati stesso e che siamo qui lieti di riaffermare; il nostro augurio, per lui e per noi, è che egli riesca negli anni venturi a dedicare la sua opera solo alle cose in cui crede. E' il sogno di molti uomini. Auguriamo a Mario Soldati, che per molti versi lo merita, di realizzarlo.

Il quarto ospite, non meno illustre dei tre che lo hanno preceduto, è Cesare Zavattini che ha proposto ai suoi ascoltatori fiorentini alcune pagine di un suo diario. In queste paginette — il diminutivo sta per la lunghezza non per il valore — c'è tutto Zavattini, i suoi interessi, le sue curiosità, la sua

umanità, le sue speranze e qualcuna delle sue amarezze. Parlare di queste paginette significherebbe dunque parlare di Zavattini. Lo hanno fatto tanti, lo abbiamo fatto, più volte anche noi, non vediamo dunque la opportunità di riassumere qui, in poche, frettolose righe una valutazione che occuperebbe lungo spazio. Diciamo tuttavia una cosa. Chiunque abbia occasione di leggere lo zavattiniano diario non può fare a meno di esclamare: « Quale straordinario e stimolante uomo di cinema è Cesare Zavattini? ». Valga dunque anche per lui un augurio: di riuscire ad esserlo sempre e compiutamente giungendo a superare le molte difficoltà che i quattro ospiti di Vieusseux hanno riconosciuto troppo spesso insite nella creazione cinematografica.

Due parole ancora sul libro in sè. Lo consigliamo a quanti amino il cinema e perfino agli altri; libro di grande interesse e di grande vivezza. Pur tra le opposte tesi, le personali opinioni e le polemiche è ulteriore testimonianza di quanto significhi il cinema per i giorni nostri. E questi, tutto considerato, attraverso il cinema, illumina, ampliando il discorso al di là del nome di un regista, di un film bello o brutto o del modo di fare una recensione. Insomma, come la maggior parte dei libri sul cinema, è un libro moderno.

PAOLO DI VALMARANA

Critica e storia

GIACOMO GAMBETTI - ENZO SERMASI: « *Come si guarda un film* ». Ed. Galeati, Imola, 1958.

Ecco un libro insolito ed entro certi limiti diverso dagli altri, e quindi degno di particolare interesse e simpatia. Un libro che vale, oltre tutto, come testimonianza del coraggio di certi piccoli editori e della serietà di certi giovani studiosi di provincia. « Come si guarda un film » vuol essere una specie di « breviario del cinema », di manuale il quale aiuti lo spettatore medio ad accostarsi al cinema più provvedutamente. In questo senso vanno letti i capitoli dedicati a « La nascita e la vita del film », ad un « Vocabolario essenziale », ai « Trucchi ed effetti speciali », a « Note sulla storia » ed infine alla « Coscienza critica nello spettatore ». Si tratta di capitoli chiari, sintetici ed esaurienti, che attribuiscono al volume il suo carattere di *summa*. Attraverso di essi gli autori hanno voluto fornire a quel tale spettatore medio un'utile guida informativa, sia sul piano tecnico, sia sul piano storico, sia sul piano economico-organizzativo, tenendo soprattutto presente il rapporto cinema-pubblico. E' evidente che in questi capitoli non va ricercata una particolare originalità di indagine, poichè essi sono nati come sintesi organica ed accessibile di quanto già esisteva nella letteratura relativa ai diversi argomenti.

Ma vi è una parte del volume, la più vasta, sostanziale e sostanziosa, la quale si presenta con carattere di originalità e di viva utilità anche per il lettore più specializzato ed esigente. Questa parte riguarda la critica, la sua funzione, i suoi problemi e si compone di quattro capitoli: il primo riguarda « la critica e i suoi motivi », il secondo raccoglie 50 risposte (formulate da critici — e non soltanto da critici — di ogni tendenza e fisionomia) a due domande poste dai compilatori del volume (« Cos'è, secondo lei, la critica cinematografica, e qual è il suo criterio nel giudicare?; Quali sono e quali pensa lei debbano essere i rapporti fra la critica cinematografica e lo spettatore? »); il terzo è una

« Guida alla lettura dell'inchiesta »; il quarto infine, intitolato « Esaminando i film », fornisce esempi concreti, riportando dodici recensioni di film scritte da altrettanti critici scelti secondo un criterio di larga rappresentatività quanto a orientamento culturale e di gusto, a sede di esercizio della professione, eccetera, (la personalità e le caratteristiche dell'attività d'ognuno tra essi vengono di volta in volta presentate dagli autori).

Grazie a queste 120 pagine « Come si guarda un film » appare un volume destinato a rimanere come importante punto di riferimento nella letteratura relativa al cinema. Ma, ripetiamo, considerata nel suo complesso, l'opera risponde a finalità largamente e proficuamente divulgative e merita di essere consigliata con calore a chiunque frequenti le sale cinematografiche con il proposito di non cadere passiva preda delle immagini semoventi. (Il solo rammarico è che evidenti motivi di costo editoriale abbiano impedito agli autori di rendere il manuale ancor più completo con l'inclusione di una bibliografia ragionata, eccetera). I circoli del cinema, i Centri universitari ed in genere gli enti e le pubblicazioni che hanno a cuore la divulgazione della cultura cinematografica e l'elevazione del gusto dello spettatore faranno bene ad agevolare la diffusione di questo eccellente frutto della nostra cultura « provinciale ».

GIULIO CESARE CASTELLO

JEAN LEIRENS: « *Le cinéma et le temps* ». Editions du Cerf, Parigi.

Ci aveva non poco attratti l'intestazione di questo volumetto: « Il cinema e il tempo »; ci era sembrato che esso potesse affrontare un argomento che non ricordavamo essere stato trattato specificamente in altri momenti. L'opera divisa in due parti: « Il cinema e il tempo » e « I cineasti e il tempo », si presentava ricca di citazioni tratte da autori noti in vari campi della cultura, e di film e di registi tra i più famosi ed importanti nella storia del cinema.

Iniziata, però, la lettura, fin dalla seconda pagina sono incominciate le sorprese. Dice infatti l'A.: « Il cinema non ha stile; Chaplin e pochi altri fanno eccezione ». Solo il cinema sovietico all'epoca del muto — continua l'A. — ha posseduto un grande stile, mentre il cinema americano, pur raggiungendo un'impareggiabile perfezione tecnica, non ha un vero e proprio stile. Un'affermazione questa che ci è sembrata contraddittoria, perchè se per stile l'A. intende quello proprio di ogni autore d'arte, l'affermazione non regge, come non regge nel caso che egli si riferisca allo stile come scuola perchè come c'è stata una scuola sovietica, così c'è stata e c'è una scuola americana, nonchè una francese, una italiana, una tedesca, eccetera.

Comunque, proseguendo nella sua esposizione, dopo aver dissertato sul linguaggio del film e la sua evoluzione, sull'influenza del cinema sulla letteratura e viceversa, e sull'influenza delle altre forme d'arte sul cinema, l'A. giunge, dopo molte pagine, al nocciolo del problema che lo interessa, che è di esaminare « la nozione del tempo tale quale si impone alla coscienza dello spettatore. La nozione del tempo al cinema — afferma l'A. — è estremamente ambigua, perchè nel cinema non esiste un tempo, ma i tempi... . C'è la durata del film, ...la durata dell'azione nel film..., il modo di raccontare (al presente o al passato) ». Non solo, ma vedendo un film, lo spettatore non assiste a qualcosa *che si fa,* ma a qualcosa che è

stato e si rifà. Il futuro al cinema non esiste, perchè le immagini che si susseguono sullo schermo sono già da molto tempo stabilite e fissate; da qui l'esistenza di un falso presente nel cinema, intendendo per presente l'istante che passa e non si ritroverà più. Per cui « il cinema è la sola arte che non ha un tempo reale », a differenza del teatro dove — dice l'A. — « noi viviamo veramente il dramma ». E ciò perchè « il problema della presenza e del presente » a teatro è diverso da quello del cinema, il quale manca di una presenza e di un presente reale, e quindi di attualità. A questo punto si può ben obbiettare, però, che se un film è un'opera d'arte, essa è universale e quindi attuale, per cui il problema posto dal Leirens non sussiste.

Continuando nella sua esposizione l'A. esamina il problema del tempo confrontando cinema e teatro, cinema e letteratura, cinema e musica, la fotogenia, l'erotismo, al qual proposito il Leirens dice che la fotogenia e l'erotismo tendono a stabilire un contatto più immediato tra lo schermo e il pubblico (sic!), con la differenza che « la fotogenia tende a stabilire un contatto da soggetto a soggetto, mentre la fabbricazione erotica determina un contatto da soggetto a oggetto, in un tempo illusorio » (?).

Negli ultimi due capitoli della prima parte vengono trattati il cinema d'esplorazione e il disegno animato e si afferma che anche per il film documentario non può parlarsi di immediatezza, di presenza e di presente, si può eccettuare il caso del *Kon-Tiki,* per tutta una serie di fattori che vanno da quello del punto di vista della macchina da presa al fatto che la macchina da presa non si allontana mai dall'imbarcazione, per cui il film dà allo spettatore una illusione maggiore e assai viva di partecipazione all'azione, quasi come se lo spettatore si trovasse davvero sulla zattera del *Kon-Tiki* e partecipasse, quindi, all'avventura di Thor Heyrdahl e dei suoi amici. Per il disegno animato il discorso è diverso perchè, dice l'A., esso « ricrea tutto artificialmente, non solo i personaggi, ma anche il tempo e lo spazio nei quali essi si muovono », e l'autore è quindi « libero di interpretare il movimento e il ritmo del tempo ». Per questo fatto lo spettatore perde la nozione del tempo reale, oltre al fatto di credere di assistere ad una nascita « ex nihilo » del personaggio.

Giunti, nella lettura, alla fine della prima parte, si può già trarre una prima conclusione: che l'A. non abbia le idee molto chiare riguardo all'argomento da lui trattato; e che le citazioni del pensiero di valenti studiosi — da Andrè Levinson a Paul Valéry, da Lotte H. Eisner a André Malraux, da Simon Weil a Berdiaeff — servono non tanto ad avvallare la sua teoria, quanto a dimostrarla nel vero senso della parola.

Nella seconda parte, « I cineasti e il tempo », l'A. affronta il problema estetico sempre in rapporto al tempo nel film. Anche qui l'esposizione degli argomenti appare poco chiara e per nulla soddisfacente. Ci sono sembrate poco esatte delle annotazioni sul neorealismo italiano o quelle sul ritmo lento nel film, inteso come stile. Che dire poi dell'assurdità di tirare in ballo Berdaieff a proposito di Jacques Tati, e Kirkegaard a proposito di Orson Welles? Noi siamo molto affezionati a Welles e Tati, ma simili accostamenti ci sono sembrati piuttosto esagerati, oltre che ben poco pertinenti. Senza dire poi della grossa svista presa dal Leirens a proposito di *Dies Irae*; afferma infatti l'A. che

il personaggio principale femminile del film « è una donna insoddisfatta » che « crede di essere dotata di poteri demoniaci. Ella li usa per sedurre il figlio del marito e provocare la morte del vecchio ». Abbiamo visto più volte *Dies Irae* e mai abbiamo avuto l'impressione che tale personaggio sia come ce lo descrive il Leirens!

A chiusura del libro c'è un breve saggio su Charlie S. Chaplin, nel quale è possibile trovare questa « notazione »: « Calvero è quasi l'anagramma di Charlot ».

Dobbiamo comunque rilevare all'attivo del libro alcune felici osservazioni a proposito di film quali *Greed* di Stroheim, *Death of a Salesman* di Laslo Benedeck, *Henri V* di Laurence Olivier e altri ancora.

ROBERTO PARIANTE

Costume e narrativa

ORIANA FALLACI: « *I sette peccati di Hollywood* ». Ed. Longanesi, Milano, 1958.

In una società vieppiù matriarcale, il giornalismo ironico-mondano, inteso alla distruzione di questo o quel mito del mondo moderno, è particolarmente dovuto, nei suoi aspetti migliori, spietati e corrosivi, alla penna di donne, più o meno famose. In campo italiano, Oriana Fallaci è tra le ultime balzate ad una certa notorietà. Il suo stile è serrato e conciso, preso direttamente in prestito dal tono realistico ed elettrico della miglior prosa giornalistica americana, e da una letteratura che da quella prosa trae origine e significati: pensiamo, ad esempio ad un Ring Lardner, autore di terribili, brevi racconti che mettono in satira il mondo dei miti, propri ad Hollywood, allo sport, ad altre manifestazioni spettacolari e popolari.

film di Jean Negulesco (regista che *Il mondo è delle donne*, dice quel la Fallaci conobbe durante il suo soggiorno ad Hollywood, e che le fu, in un certo senso, guida, in mezzo alla intricata giungla di quello che la giornalista definisce « il museo delle maschere di cera »). *Il mondo è delle giornaliste,* potremmo concludere visto il successo di tali cronache compilate da donne — dalla Maxwell alla Hopper — cronache cattive, subdole, intrise sovente di veleno. Chiacchiere di vipere, le definisce a un certo punto la Fallaci, forse ignorando che anche il suo giornalismo è intinto nell'acido corrosivo e sorretto da quel gusto della demolizione tipico delle donne quando compiono un mestiere riservato a pochissime altre donne, e vi prendono un gusto matto, come nel compiere una impresa proibita. Il fatto è che anche la Fallaci prova piacere nell'autodefinirsi una vipera, anche se il suo è un ambito, non di calunnia e di diceria volgare bensì di interpretazione intellettualistica e polemica. Troppo intellettualistica e troppo polemica, è il caso di aggiungere. Insomma, possibile che chi va a Hollywood ne colga soltanto gli aspetti di squallore morale, di grottesco spaventoso e miserando, come se sempre avesse davanti agli occhi il film di Billy Wilder dedicato al crollo della ex-diva sul fatidico *Sunset Boulevard?* E' possibile che su Hollywood sia riservata, sempre e comunque, la colpa degli isterismi di Judy Garland, della pazzia di Gene Tierney, delle mattane erotiche di Lana Turner? Questo ci pare un procedimento giornalistico abbastanza facile, che piace, appunto, e perciò vi si insiste sopra perchè è gradito a tutti i palati.

Ora, siamo convinti che Hollywood sia proprio quella descrittaci da Oria-

na Fallaci; però crediamo anche che non sia soltanto quella. Non esiste nessuna cronaca che sia una « riproduzione » esatta della realtà. Il giornalismo anche il più obbiettivo è sempre il meno veridico. Il giornalismo di queste « vipere » (in senso buono, naturalmente) è il più falso di tutti, perchè, con l'intenzione di abbattere certi miti, ne fa sorgere degli altri più pericolosi perchè meno schietti, e anzi torbidi. Un esempio: quando la Fallaci dà la colpa a Hollywood (al *box office*, agli aridi *producers*, al pubblico) per quel che riguarda il misero crollo della « bambina » Judy Garland, esagera sapendo di esagerare. Nel contempo, però, ella crede di fare della buona letteratura, mentre in realtà imbastisce un nuovo mito, un mito oggi caro al cinismo del pubblico borghese, quello del « tutto brutto », del « tutto sudicio ». Un mito senz'altro reale — scusate il bisticcio —, tuttavia ci sembra che insistervi con eccessiva frequenza equivalga ad accettare un banale luogo comune, una retorica — in fondo — fatta di frasi comode. La Fallaci corre sovente questo rischio, nonostante le sue innegabili qualità di crudele osservatrice, di nervosa analizzatrice del costume, dei fatti e anzi sopratutto dei misfatti hollywoodiani. O forse proprio queste sue qualità la portano a strafare e la conducono a quel traguardo di banalità (« A Hollywood, dove tutto ricorda un cimitero e si sente puzzo di fiori appassiti, non si muore mai »), che tutti devono prima o poi toccare. (A parte, s'intende, qualche eccezione). Hollywood è marcia, è trita, è in serie ed è disgustosamente imbecille: questo ci dice Oriana Fallaci. Ma il fatto che da Hollywood, proprio da Hollywood, noi pensiamo, ci giungano i migliori films che oggi possiamo vedere, non ci dice niente? Non ci dice, per esempio, che quella innegabile ma esteriore imbecillità può essere soltanto una patina, e che sotto può circolare una vena di intelligenza, di umanità, di simpatia, di ironia e di auto-condanna? Ma la Fallaci non salva nessuno. Quando dovrebbe farne a meno (è il caso di Montgomery Clift) si ritira in seconda fila e lascia parlare l'« evidenza dei fatti » (e non esiste si sa, cosa meno evidente di tale *evidenza*). A volte, invece, il suo costituzionale satirismo si fa leggero, aereo, diremmo fine a se stesso: ed allora ci dà, con aria sorniona di finto ed attonito candore, i migliori risultati, bellissimi veramente: è il caso del « ritratto lampo » di Yul Brinner.

In tale ritratto, però, abbiamo la trafila del procedimento « demolitore » della scrittrice, ed insieme la spia del suo temperamento (o atteggiamento) felino, che « insinua » e si insinua tra le pieghe dei vizi altrui. Il giornalista, certo, deve essere sempre deciso, un po' come il bravo fotoreporter. Se il giornalista ed il reporter tentennano, dubitano, « pensano », se vedono il pro e il contro, l'una e l'altra faccia della realtà, allora possiamo star sicuri che il loro *servizio* non avrà anzitutto il successo che essi vorrebbero ed in secondo luogo non sarà neppure un *servizio,* ma qualcosa di più o di molto meno. La Fallaci non corre naturalmente certi rischi (« l'articolo me lo pagarono il doppio ») e, al giorno d'oggi, non corre neppure il pericolo di apparire, nella sua prosa, troppo personale, involuta ed inventata, giacchè le sofisticature del gusto odierno sono tante e di tale natura da non temere la caricatura del grottesco nè l'intrusione della malizia. Anzi: come dicevamo all'inizio, l'attuale matriarcato della società è portato a vedere soltanto certi aspetti del

vizi e dei vezzi moderni. Certamente, la Fallaci aveva l'incarico di *indagare* sui « 7 peccati di Hollywood » e non sulle sue virtù o sui suoi pregi. Gliene diamo atto. Ma pensiamo anche che un giornalista o una giornalista che riescano a restituirci, in forma altrettanto ironica e godibile, le 7, per esempio, virtù di Hollywood, compirebbero una impresa molto più difficile, per il semplice fatto che è insolita, ed il terreno è ancora pressochè vergine, nell'ambito diciamo dell'intelligenza e della verità.

Comunque la Fallaci ha un mestiere. Conduce la sua narrazione come il canovaccio di un buon film americano. Oriana Fallaci farebbe buone sceneggiature. Peccato che, ogni tanto, (ma è il vizio degli scrittori italiani), l'intento letterario e culturalistico le prenda la mano, e allora non abbiamo più nè del buon giornalismo nè del saggismo nè del criticismo ma qualcosa di ibrido. Esempio: « ...Dean, con la sua atteggiata disperazione, con quei suoi nervi maciullati da non si sa che, tratteggiava il protagonista di una equivoca decadenza, ricevuta in America da costumi e abitudini europei, assieme con le toilettes di Dior e Fath, al neorealismo di Rossellini tanto denigrato dagli intellettuali raffinati, alle scarpe Ferragamo, gran novità per i piedi femminili d'America, ai bocchini britannici Dunhill de Nicotell, alle fuoriserie inglesi e italiane, all'esistenzialismo di marca parigina, a Sartre, Camus, Moravia, al caffè espresso, a Le Corbusier, a Stephen Spender e Elliott, alle sedie e lampade svedesi, derivava da quella gran malattia che l'America s'è sempre buscata allorchè manda i soldati e turisti in Europa. Dean era la Sagan tradotta in americano, l'adolescente pazzo per noia romantica, più vicino all'europeissimo Truman Capote e a Oscar Wilde che ai personaggi contadineschi di *Peyton Place* o ai giovani pazzi ma paesani che si riscontrano nei romanzi americani, come *E' sempre festa* di Updike o *Amami un poco* della diciottenne Vail ». Dove, fra tante citazioni « culturali », l'unica che non sia del tutto fuori luogo è quella di Capote.

Ma il giornalista, nonostante la sua necessaria e insostituibile « cattiveria », è un po' sempre la vittima del proprio tempo, appunto perchè non deve (o forse non sa) riscattarsi dal gusto generale, dal tono che è nell'aria dal ritmo dei tempi, dallo swing di certi miti. Anche per questo la figura del giornalista è assai suggestiva, quasi quanto quella dell'artista. E' suggestiva perchè in essa è dato sempre di rintracciare un continuo scambio tra verità e finzione, tra cose dette per convenienza ed altre taciute per paura. Oggi le cose dette per convenienza sono la denuncia dei « sette peccati capitali » del mondo moderno. Denuncia, o soddisfatta ammirazione? Non vogliamo certo fare i moralisti, parliamo soltanto sul piano della sottigliezza critica. Così, non crediamo con la Fallaci che la civiltà americana « tenga la morte in ghiacciaia », non crediamo che Jayne Mansfield sia « bellissima » (almeno di faccia, che è la più inespressiva vista sugli schermi) e che sappia adoperare il cervello almeno quanto Marilyn Monroe, attrice inspiegabilmente « trattata male » dalla Fallaci. Non crediamo, per esempio, che la Novak numero 2 (arrivata alla celebrità) tratti adesso con modi superbi colui che la lanciò, che la fece diventare « diva ». Non crediamo a un mucchio di altre cose. Ma il bello di tali testimonianze giornalistiche del nostro tempo, è proprio questo: tali libri o articoli o saggi o elzeviri sono buoni, interessanti e per-

sino intelligenti, nonostante che noi crediamo soltanto all'ottanta per cento di ciò che ci narrano.

GIUSEPPE TURRONI

PAMELA MOORE: « *Cioccolata a colazione* ». Mondadori editore, Milano, 1958.

Ecco un nuovo romanzo americano che si svolge in gran parte nell'ambiente di Hollywood. In questi ultimi tempi molti narratori d'oltreoceano, giovani e giovanissimi, hanno inquadrato le loro storie sullo sfondo di una Hollywood puritana e corrotta, così come esce dagli scandali delle riviste maligne e così come ci è stata descritta da non poco cinema inteso ad una analisi dei suoi costumi. E' inutile adesso ricordare i nomi di Norman Mailer (« Il parco dei cervi »), di Richard Brooks e di Budd Schulberg, che continuano la tematica inaugurata dal Fitzgerald di « Tenera è la notte » e de « Il grande produttore », dal John O'Hara di « Inferno dorato », e da altri non meno importanti nell'ambito di una critica ad un costume che influenza modi di vivere tipicamente americani, tensioni morali e atteggiamenti collettivi, specie nei giovani.

Pamela Moore è una ragazza di vent'anni. E' la Sagan d'oltreoceano, dicono le cronache letterarie. A parte l'accostamento di natura anagrafica che porta naturalmente con sé un altro rilievo circa la spregiudicatezza di queste giovanissime scrittrici (la Moore è una scrittrice di istinto, e maggiormente tormentata da problemi di natura morale), bisogna subito notare che, come la Sagan prende gli ambienti eleganti dell'alta borghesia come simbolo di una stanchezza e di un decadentismo che si riflettono nella contorta sensibilità delle sue protagoniste, la Moore considera Hollywood come patria di Mito (è una parola questa, che ricorre di frequente nelle pagine del romanzo): « E' una città dominata dai Guardiani del Mito. Basta un loro ordine e si crea il Mito, si modellano idoli, si scrivono inni ». Questa falsità impronta di sé non solo i modelli retorici del pubblico americano ma anche la sua sensibilità più intima, le sue relazioni col prossimo. E' naturale che un giovane, che è cresciuto con questi miti del cinema, che ha adorato certi idoli dello schermo, senta a un certo punto il lato grottesco, falso e menzognero, del fenomeno divistico. Più che non un anziano, appunto: i giovani combattono i miti mentre gli anziani li accettano per una forma di conformismo morale, di tranquillità borghese. La protagonista del romanzo, la sedicenne Courtney, è figlia di una « star » di Hollywood, Sondra Farrell, già da tempo avviata lungo la triste china del « viale del tramonto ». Sondra è il perfetto prototipo della stella di Hollywood, che ha avuto il suo quarto d'ora di celebrità in virtù della sua bellezza e del suo fascino, ma priva di un autentico talento artistico. E' stata una diva nel senso spettacolare del termine, non umano, non « sociale ». Ha trascorso un'esistenza dissipata, bizzarra, ha divorziato due volte e ora ha messo la figlia in un collegio di lusso.

I figli della « generazione perduta » — quella degli anni di Fitzgerald — trovano, nel libro della Moore, il coraggio di perdersi, ma cercano — la protagonista almeno — un'ancora di salvezza, una verità, oltre l'euforia dell'alcool, del sesso, del successo. Presa dalla routine di Hollywood, Sondra non ha il tempo di pensare al proprio dramma: qualche crisi isterica, subito sopita dalle pillole tranquillanti, e poi riprende la solita vita.

Sondra accetta il Mito nelle sue menzogne e nelle sue brutture. Courtney, no. Da qui il contrasto tra i « giovani bruciati » del libro e i « genitori perduti » (alcoolizzati, paranoici, eccetera). E' un conflitto-chiave, sul tipo di quello trasmessoci dal Ray di *Gioventù bruciata,* e da altri film più o meno notevoli artisticamente (si pensi, per esempio, a *Come le foglie al vento* di Douglas Sirk).

« Parlaci dei grandi attori, di Gregory Peck, di Tyrone Power, di Susan Hayward e degli altri » disse Brooike. « Come sono realmente? ».

Naturalmente, il romanzo non dice nulla di assolutamente nuovo su Hollywood; tuttavia esso potrebbe assumere una certa importanza in un eventuale saggio sul costume dei giovani moderni, nutriti dei miti hollywoodiani, a cui non sanno assolutamente credere ma attraverso i quali, a un certo punto, amano vedere la realtà. Attori come James Dean e Sal Mineo acquistano per riflesso una nuova dimensione ai nostri occhi, dopo aver letto questo romanzo; la loro inquietudine, il loro dramma, la loro sete di verità, quel loro istinto autodistruttivo e sadistico, sono il dilemma in cui si dibattono le creature della Moore e certamente la stessa scrittrice (si ha a volte l'impressione che la Moore non abbia fatto altro che registrare gli umori più disperati e « à la page » di oggi, senza dialetticamente interpretarli alla luce della propria verità morale).

« Courtney, Hollywood è una città terribile. Nick me lo disse quando venni qui la prima volta. Aveva ragione. E' una continua lotta per sopravvivere e ognuno deve badare a se stesso. Non c'è posto per i sentimenti ». In fondo, sono parole scontate su Hollywood. Perlomeno, noi che abbiamo visto i film di Billy Wilder e di Robert Aldrich, le troviamo abbastanza facili. Comunque, il tenero, inquieto, disperato pamphlet di Pamela Moore aggiunge qualcosa alla descrizione — che è già un ricco filone narrativo — di questo mondo. Perciò il libro deve essere letto e analizzato con attenzione, anche se non parla di film. O proprio per questo, magari. Proprio perchè il libro è condotto secondo gli schemi e i moduli narrativi del cinema americano corrente, anche il più commerciale e fumettistico.

G. TURRONI

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con **DALE KRAMER**

(Continuazione del cap. XXI)

« Ma non capisci! — esclamò il regista —. Non ti volevo impressionare, ma il capo-domatore per poco non ha avuto il braccio sbranato da un leone. Pensavamo che li avrebbe potuti tenere a bada mentre tu eri nella gabbia, ma ora se n'è andato all'ospedale e per di più i leoni sono eccitati ». Che delusione: era una cosa terribile. Ero addolorata dalla disgrazia e lo dissi; ma la famosa voglia mi incalzava ora che il modo di soddisfarla si trovava a portata di mano.

« Ma avete proprio bisogno di lui? — chiesi —. Non possiamo andare avanti con il suo aiutante? ». Il signor Ruggles non ammetteva repliche: « Non posso farti correre un rischio con quei leoni ».

« Poco dopo si mandò a chiamare William LeBaron, il mio produttore, che arrivò con due assistenti per udire il mio racconto. Anch'egli disse che volevo fare una cosa coraggiosa per giovare al film, ma non poteva prendersene la responsabilità. In quel momento, Al Kaufman passò dal *set;* era, e lo è ancora, un uomo ragionevole e comprensivo, ma è anche un eccellente uomo d'affari. Gli gridai: « La scena dei leoni è la sola ragione per cui faccio questo film ». Al pensò un momento, poi mi fece osservare che la Casa aveva investito in me e nel film somme enormi. A parte il sentimento umanitario di non volere che fossi ferita o uccisa dai leoni, non si poteva trascurare il rischio economico di perdere sia me che il film. Alla fine, mi disse: « Va bene, Mae, sai che facciamo? Lasceremo questa scena per ultima, andiamo intanto avanti con le riprese ».

« Ah, no — gridai —. Vuoi rimandarla fino all'ultimo momento, con la speranza che mi passi l'entusiasmo. Tu non vuoi che faccia questa scena. Noi però siamo pronti e voglio farla subito ». Discutemmo a lungo e alla fine si rassegnarono. Dopo colazione, tornai sul *set* e la macchina della produzione cominciò a mettersi in moto. I leoni furono fatti uscire dalla gabbia, e quello cattivo che aveva assalito il domatore la mattina fu messo in un'altra gabbia. La gabbia venne pulita da cima a fondo; infine, tutto fu pronto: i leoni furono rimessi nella gabbia, le macchine da presa furono sistemate in modo da riprendere la scena da angoli diversi: non era questa una scena che si poteva rifare.

« Senza che lo sapessi, la produzione aveva fatto sistemare degli uomini armati in alcuni punti strategici fuori della gabbia, con l'ordine di sparare alla prima mossa che una delle belve avesse fatto contro di me. Avevo piena confidenza nella mia incolumità, ma a quanto pare, non ero condivisa da nessun altro. L'aiuto domatore non poteva stare dentro la gabbia, altrimenti avrebbe rovinato la scena. Il direttore del circo annunziò al microfono il mio numero ed entrai nella gabbia dei leoni: la porta di ferro cigolò dietro di me e mi trovai sola a fissare un semicerchio di leoni. La folla ammutolì per la tensione, mentre io cominciavo a muovermi nella gabbia facendo schioccare la frusta. Ah, finalmente avevo dei leoni che soggiacevano al mio volere, mi guardavano con i loro grandi occhi belli ma pericolosi. Mi affascinavano ed io affascinavo loro nella mia uniforme bianca ed oro; ruggivano ed allungavano le zampe verso di me. Se una di quelle immense zampate mi avesse colpito, molto probabilmente non sarei qui a scrivere questo episodio. Nel dominarli, ebbi nuovamente quel senso di eccitazione che avevo provato quando mio padre mi portò a vedere Bostick ed i suoi leoni a Coney Island. Ora la sensazione però era migliaia di volte più forte. Eppure, cosa curiosa, non ero nervosa nè preoccupata della mia vita. Non lo chiamo coraggio; era un qualche cosa che non posso definire. Posso dire che solo questo momento costituiva il giusto culmine all'ossessione che mi aveva perseguitata. Dovevo farlo e lo feci ».

Fin qui il racconto di Mae, e mi fa piacere che in quel momento non avesse la tremarella; però posso testimoniare che altri ebbero quella sensazione, da una distanza di migliaia di chilometri.

Le chiamate interurbane fra New York e Hollywood si sprecarono, quel giorno. Spero che Mae vorrà dare atto che anche i produttori hanno i loro momenti brutti.

CAPITOLO XXII

La Paramount uscì dalla curatela e dal fallimento nel 1935, ancora scossa, e ricominciò da capo. Ormai, io avevo raggiunto la sessantina, avevo lavorato duro per cinquanta anni e fui lieto di cercare un uomo più giovane con una profonda esperienza dell'industria dello spettacolo per assumere il pesante incarico di presiedere la società riorganizzata. Lo trovammo quasi in famiglia: Barney Balaban, del circuito Balaban & Katz di Chicago, che aveva stretti rapporti d'affari con noi. Barney non aveva ancora cinquanta anni, ma essendo entrato nell'industria dello spettacolo da ragazzo, aveva un'esperienza venticinquennale. Barney è un uomo che parla con voce sommessa, molto religioso, appassionato collezionista di cimeli di Lincoln, un lavoratore energico che non sembra essere felice altro che quando ha da risolvere un arduo problema.

Serbai per me la presidenza del consiglio di amministrazione, un incarico di solito meno faticoso di quello di presidente di una società. Ma, in effetti, la nostra produzione a Hollywood non era soddisfacente. Jesse Lasky aveva dato il meglio di se stesso per arginare il disastro, ma alla fine, preso nel vortice dell'attacco dei creditori, aveva rassegnato le proprie dimissioni per divenire produttore indipendente. Altri avevano provato in seguito, ma senza alcun risultato. Era necessario fare qualcosa di drastico. In effetti, il consiglio di amministrazione aveva incaricato Joseph P. Kennedy, il finanziere, di effettuare un completo esame della situazione della Paramount e il suo verdetto era stato che, quasi certamente, la società sarebbe di nuovo scivolata nelle mani di un liquidatore. Mi offrii di andare a Hollywood per vedere quello che si poteva fare; mia moglie ed io naturalmente non eravamo entusiasti di dover togliere le tende e trasferirci sulla costa del Pacifico, ma non avevamo molta scelta e, come sempre, mia moglie era dalla mia parte. Prendemmo alloggio all'Ambassador Hotel di Los Angeles, con la speranza che gli eventi ci avrebbero permesso di tornare a New York entro un paio di anni.

Poco tempo fa, William Powell ricordava un episodio avve-

nuto poco dopo il mio arrivo. Un giorno, stavo lasciando il restaurant dell'albergo, quando vidi Bill e Jean Harlow seduti ad un tavolo; non avendoli veduti da molto tempo, mi fermai a salutarli. Alcuni anni prima, William Powell ci aveva lasciati durante una delle incursioni di uno Studio concorrente; era poi andato incontro a una serie di cattivi film, con la conseguente flessione negli incassi, ma finalmente la fortuna stava ritornando dalla sua parte.

« Bill — gli dissi — quei film dell'Uomo Ombra sono meravigliosi e non sono mai stato tanto felice nel vedere un attore rientrare nei ranghi ». Powell aveva avuto il suo primo successo con noi, nella parte del cattivo in *Beau Geste;* era poi divenuto protagonista e aveva interpretato diversi ruoli comici. Era sempre stato un uomo modesto, pieno di buon umore ed un gran lavoratore; era senza dubbio uno degli attori meglio apprezzati dalla produzione.

« Tutti possiamo aspettarci una débacle — mi rispose — e la cosa più bella per noi è di ritornare a galla ».

« Hai detto una grande verità — osservai —. Caro mio, se tu ce l'hai fatta, non vedo perchè non dovrei farcela anch'io ».

Powell e la bella Jean Harlow mi fecero i loro auguri ed io li salutai, senza sapere che sarebbe stata l'ultima volta che avrei veduto da viva la famosa stella. La sua tragica morte all'apice della carriera fu un gran colpo per la colonia di Hollywood ed ancor più grave per William Powell. Avevamo in quel tempo una bella collezione di attori. Mae West stava collezionando un successo dopo l'altro, con grande sorpresa di coloro che l'avevano giudicata buona al massimo per un paio di film. Marlene Dietrich era stata all'altezza delle nostre aspettative, e forse le aveva anche superate; ormai, dopo il ritiro della Garbo, essa era considerata la regina del mistero. Claudette Colbert aveva iniziato la propria carriera proprio alla fine del muto ed il solo film non sonoro che aveva interpretato prometteva un grande successo. Per Claudette, l'arrivo del sonoro fu una preziosa occasione, permettendole di sfruttare una esperienza acquisita sui palcoscenici di Broadway.

In quel tempo, fra le giovani stelle avevamo Ida Lupino, Irene Dunne, Sylvia Sidney e, fra le principianti, Dorothy Lamour. Se il personale dello studio avesse dovuto eleggere una reginetta, senz'altro il titolo sarebbe andato a Carole Lombard, che aveva allora circa 25 anni ed aveva sposato, nel frattempo, William Po-

well e Clark Gable. Mi ricordava la Mary Pickford dei tempi antichi dello studio nella 26ma strada. Come Mary, anche Carole si interessava di tutti, qualunque fosse la loro classe sociale e gli attori cercavano di essere compresi nei suoi film perchè Carole chiedeva che le loro parti fossero sviluppate anzichè ridotte. Tutti allo Studio l'adoravano perchè apparteneva a quel genere di persone che riescono a diffondere la buona volontà dovunque. Come Mary, anche Carole però poteva essere molto esigente: voleva avere una voce in capitolo sui soggetti, nella scelta degli altri interpreti, nella regia ed in molte altre cose. E riusciva ad ottenere tutto questo, tanto da meravigliare molte altre stelle. Ma la ragione era che Carole, come Mary, si intendeva di produzione e sapeva esattamente ciò che chiedeva, nè essa si approfittò mai dei poteri che le venivano riconosciuti. La sua morte, qualche anno più tardi, durante un volo di propaganda per la vendita dei Buoni del Tesoro americano, privò lo schermo di una delle sue più famose attrici comiche e fu un grave colpo per tutte le migliaia di persone che avevano lavorato con lei.

A proposito di attori con i quali è facile lavorare, debbo ricordare Bing Crosby, che è stato con la Paramount per vent'anni. Io non tengo mai chiusa la porta del mio ufficio e, qualche tempo fa, alzando la testa dalla scrivania, scorsi Bing nel vano della porta. « Sono venuto solo per stringerle la mano — mi disse — e per dirle che tutto qui è meraviglioso, veramente meraviglioso ». Ripensandoci, sembra strano che si sia potuto dare a Bing il ruolo di uno che deve essere al lavoro tutti i giorni, ad una certa ora. Il pubblico non si sarebbe mai aspettato di vederlo lì. Si diceva che Douglas Fairbanks rideva e tutti si sentivano bene; nei suoi film, Crosby se la prendeva con calma, si scuoteva i pensieri dalle spalle ed il pubblico pensava che, in fin dei conti, il mondo non poteva essere così malvagio.

In effetti, Bing recitava un po' se stesso, essendo di buon carattere e di buona compagnia. Ma è anche un lavoratore molto puntuale e un abile uomo di affari in possesso, si dice, di una memoria di ferro. Dopo che il suo agente ha raggiunto un accordo, egli dà una scorsa al contratto con aria distratta; in genere, le persone trascurano le clausole scritte con carattere microscopico, ma lui è capacissimo di esclamare: « Ah, ah, questo non lo posso accetta-

re! ». Quelli che conoscono Bing, lo ritengono un solitario, malgrado la sua affabilità: lo si può infatti trovare la sera tardi in qualche piccolo *snack* che legge il giornale e si gusta un ultimo caffè. Gli piace di cenare in locali poco noti e, malgrado abbia un viso assai conosciuto, gli riesce di rendersi irriconoscibile. Si calca il cappello sugli occhi, ma non troppo da essere cospicuo, si siede vicino al muro possibilmente girandosi verso l'interno e si mette a leggere il giornale. Solo gli amici riescono a riconoscerlo. Verso il 1935, quando ero allo Studio di Hollywood, Bing era in coppia con Bob Burns nel film *Rhythm on the Range* e diversi altri. Il « bazooka » che Burns inventò come nome doveva essere poi adottato durante la seconda guerra mondiale per distinguere un'arma micidiale.

Fra gli attori avevamo anche W.C. Fields, Fred MacMurray, George Raft, Herbert Marshall, Jack Benny, Henry Fonda, Melvyn Douglas e Fredric March. I film di Hopalong Cassidy venivano prodotti proprio quando stavo a Hollywood, ma non posso dire di aver preceduto anche vagamente le enormi conseguenze che si avrebbero avute sul futuro. Benchè fossero fatti in gran serie, come le salsiccie, essi differivano dalla maggior parte dei « western »; e, se non ci fosse stata questa differenza, probabilmente i telespettatori avrebbero dovuto far senza il loro « Hoppy ».

Per i festeggiamenti in onore del mio ottantesimo compleanno a Hollywood, gli organizzatori avevano cucito insieme dei pezzi di vecchi film. Lionel Barrymore diceva il commento: « Ed ora abbiamo Billy Boyd — egli disse ad un certo punto — nel *Volga Boatman* (Il battelliere del Volga) ». Un ragazzo dai capelli neri apparve sullo schermo, ma, improvvisamente, il film si interruppe e sullo schermo — come accadeva ai vecchi tempi — apparvero i numeri delle « pizze » alla rovescia, finchè la macchina da proiezione si fermò del tutto. Bob Hope, maestro delle cerimonie, e Rouben Mamoulian, responsabile dello spettacolo, scattarono in piedi come presi dal panico e si misero a parlottare per decidere sul da farsi, mentre aggiustavano la pellicola. Ad un tratto, apparve sull'orizzonte un cavaliere solitario: la musica aumentò di volume e i proiettori si volsero verso l'estremità del salone. Qual meraviglia: Hopalong Cassidy in sella al bianco Topper fece il suo ingresso nella sala. Bill si tolse il sombrero mostrando la capi-

gliatura ormai candida, fece il giro della sala ed infine volgendosi a me, mi lanciò un grandioso saluto, agitando il sombrero.

Le avventure di Bill Boyd nella vita reale sono piene di imprevisti più di tutti quelli che gli sono accaduti sullo schermo nelle vesti di Hopalong Cassidy. Ma cominciamo dall'inizio. Il personaggio di Hopalong Cassidy fu creato da Clarence Mulford in una serie di libri da lui scritti per la Doubleday & Company. Un veterano fra i produttori, Harry Sherman, comprò i diritti cinematografici e, per diversi anni, cercò invano di trovare il finanziatore per realizzarli. Sherman apparteneva alla vecchia scuola: aveva guadagnato a diciotto anni un milione di dollari con un investimento di diecimila dollari acquistando i diritti di proiezione del film di D.W. Griffith *La nascita di una nazione* nei territori ad Ovest del Mississippi. In seguito, egli si era dedicato alla produzione di « western » con Dustin Farnum, Jack Paget, Jack Holt ed altri attori. Sherman si era poi imbattuto in una serie di sfortunate combinazioni, credo però che riuscisse a produrre un film di Hopalong Cassidy, prima che la Paramount lo finanziasse, acquistando così i diritti di distribuzione dei suoi film, che furono più di cinquanta.

Sherman avrebbe voluto Jeames Gleason nella parte di Cassidy, dato che nel libro Hoppy era un tipo magro ed allegro. Non potendo accaparrarsi Gleason, qualcuno gli suggerì William Boyd che De Mille aveva usato come attore giovane nei film muti, ma che era ormai quasi dimenticato. Alla fine, Sherman lo rintracciò a Malibu Beach (sobborgo di Los Angeles sul Pacifico) e Boyd si plasmò nel *physique du rôle* richiesto per un cow-boy. Sherman rimase colpito specialmente dalla risata epidemica di Bill; un particolare che egli giudicò adattissimo al personaggio. I film di Hoppy avevano una formula fissa: il vecchio, di solito impersonato da Gabby Hayes, l'uomo di mezza età impersonato da Bill, ed il giovane sui vent'anni, parte affidata a diversi giovani attori. Era un quartetto, se includiamo nei titoli di testa anche il bianco cavallo Topper, e i preventivi erano molto bassi, ma Sherman aveva scritturato uno dei migliori operatori di esterni di allora, Russel Harlan, e insisteva che i film dovevano essere fatti con molta cura. Nei « western » si può risparmiare con « campi lunghi » di mandrie, i cavalieri all'orizzonte, con l'uso di pellicola infra-rossa per simu-

lare le scene notturne, e con altri diversi trucchi del mestiere. Ma Sherman voleva definire i vari personaggi, portando gli attori vicino alla macchina da presa, anche se ciò comportava una spesa maggiore. Boyd era felicissimo dei primi piani, tanto più che non era molto entusiasta della sella; aveva imparato a cavalcare e tutti gli altri trucchi dei cowboys, ma non era nato in sella ad un cavallo come Tom Mix, nè era un fissato di cose « western » come Bill Hart. Ma fu quasi un vantaggio, dato che la sua cortesia costituiva un nuovo ingrediente nel film « vestern ». Sherman, talvolta, si lamentava che Boyd non era molto propenso a incontrare gente nè era facile convincerlo a fare i giri di propaganda; ad ogni modo, il denaro entrava a fiotti e tutti erano felici.

Poi il ciclo si esaurì, e il pubblico non volle più vedere i film di Hopalong Cassidy. Harry Sherman chiuse i battenti e vendette i diritti dei propri film ad una società che comprava vecchie pellicole per poco, con la speranza di poterle sfruttare nel futuro. Ormai, Bill Boyd malediva il giorno in cui era divenuto Hopalong Cassidy, egli si identificava con un particolare personaggio e malgrado avesse avuto successo nei film parlati, nessuno lo voleva, perchè il pubblico avrebbe subito esclamato: « Guarda, c'è Hoppy ». Boyd fece pubblicare un'inserzione su un giornale di categoria che attirò molta attenzione: « Non mi legate! » egli implorava Hollywood, ma questo non gli procurò neanche una scrittura. Alla fine, arrivò la televisione e i miei lettori americani sanno ciò che accadde, ma neanche in quell'occasione mancò il lato ironico: perchè i film di Cassidy incontrarono tanto successo? Perchè Sherman aveva creato un personaggio, aveva insistito che gli attori si avvicinassero alla macchina da presa, quindi i suoi film contenevano veramente drammaticità e umorismo, non erano solamente fatti di campi lunghi e di cavalli al galoppo. Ma Sherman ormai non poteva accampare alcun diritto sui film.

L'industria dello spettacolo è piena di imprevisti, e molti sono tragici; Sherman è morto ormai, ma al tempo in cui egli cercava di tornare a galla, i film di Hoppy avevano tanto successo proprio per la gran cura con cui erano stati realizzati. Bill Boyd aveva prodotto per conto suo alcuni film di Hoppy al momento del declino; non so se egli ancora ne possedesse i diritti, ma fa poca differenza: rimaneva il fatto che egli era tornato alla ribalta. Grosse somme di

denaro gli venivano offerte per la pubblicità di prodotti commerciali e per apparizioni personali. Egli sta facendo ora dei film per la televisione e mi si dice che hanno sempre enorme successo. Ma c'è un altro strano episodio nella storia di Hopalong. Quando i diritti cinematografici dei libri e del nome del personaggio furono acquistati, un impiegato dell'ufficio diritti d'autore sussidiari dell'editore Doubleday, pensò bene di includerci tutti gli altri diritti che gli venivano in mente, inclusi quelli per la televisione. Allora, nessuno aveva una grande opinione sul futuro della televisione ed ancora meno sul futuro dei film di Cassidy alla televisione. Vi era però il contratto e l'autore di Hopalong venne quasi sommerso dalla quantità di dollari che gli piovvero addosso. Sia Mulford che Doubleday si dividono ora tutti gli utili che provengono dalla vasta rete di iniziative Hopalong, fino ai diritti sull'ultima fibbia creata con il nome di Hoppy.

CAPITOLO XXII

Dopo due anni, quando ormai la Paramount era nuovamente forte ed in ascesa, mi fu possibile terminare l'incarico di capo degli Studios. In un lungo articolo sulla mia Casa, la rivista « Fortune » commentava molto gentilmente che « la migliorata produzione è merito del sessantaquattrenne Adolph Zukor ». A prendere il mio posto a Hollywood scegliemmo Y. Frank Freeman, allora capo dell'esercizio dei nostri cinematografi. Non avremmo potuto fare scelta migliore; egli era stato per molto tempo esercente nel Sud — lo avevo conosciuto nel 1915 — e conosceva l'industria dello spettacolo dalla A alla Z, oltre ad essere un astuto e instancabile dirigente. E così finalmente, con alla testa Barney Balaban e Y. Frank Freeman a Hollywood, potei prendere le cose con più calma; è questa la definizione più esatta perchè non si può prendere le cose con calma assoluta se si vuol rimanere ai primi posti, che sono gli unici che diano soddisfazione. Mantenere il passo con la concorrenza ed anche superarla, rappresentano solo una piccola parte, è molto più importante nel nostro mestiere tener dietro al pubblico. Nessuno può dire quale sarà il prossimo temporale che si abbatterà sulla baracca e che richiederà polso fermo per farvi fronte.

I temporali sono venuti e non saranno gli ultimi, ma sono

anche venute le brezze gentili: e noi siamo stati particolarmente fortunati con gli artisti. Cominciammo il sistema dei prestiti circa quarant'anni or sono, quando cedetti Marguerite Clark a Jesse Lasky per il suo *La guardiana delle oche,* e questo sistema ormai ha eliminato l'esclusiva di un attore per una Casa. Si può scegliere per un film attori di diverse Case, ma forse la parola più adatta sarebbe « noleggio » anzichè « prestito », dato che spesso la cifra è superiore allo stipendio contrattuale dell'attore prestato. Molti attori sono comunque identificati dal pubblico americano come appartenenti ad una Casa: ad esempio Bing Crosby e Bob Hope, ambedue più volte compresi fra i campioni di cassetta nella lista compilata dal Motion Picture Herald. Alla testa dei campioni sono spesso apparsi Dean Martin e Jerry Lewis che raggiunsero la popolarità attraverso la Paramount. Fra gli altri che hanno interpretato quasi esclusivamente film Paramount ricorderò Alan Ladd, Willian Holden, Rosemary Clooney: per quest'ultima mi permetto di predire una brillantissima carriera. Anche Bop Hope appartiene alla categoria degli attori indistruttibili; un attore nato, che probabilmente è felice di far ridere sia un pubblico ridotto che uno vasto come il mondo. Il suo grande cuore gli rende possibile di eseguire anche programmi particolarmente faticosi come quelli per beneficienza o per le truppe americane dislocate oltremare.

Leslie Townes Hope nacque il quinto di sette figli di un muratore in Inghilterra, ma ancora ragazzo emigrò con tutta la famiglia a Cleveland negli Stati Uniti. Prese il soprannome di Bob perchè a scuola anagrammavano il suo nome Leslie Hope in « Hopelessly » (digraziatamente); al ginnasio, egli imparò il « tap dance » che non si dimenticò neanche quando si impiegò in una società costruttrice di motori. Appena seppe che Fatty Arbuckle — ancor prima dello scandalo — doveva venire a Cleveland e che cercava un paio di numeri per completare il cartellone, mise su con un suo amico un numero di ballo. Lo spettacolo durò due settimane, poi Arbuckle trovò loro una scrittura presso una compagnia di varietà ambulante. Bob vi faceva anche un numero truccato da negro, cantava in un quartetto vocale e suonava il sassofono. Seguirono anni tristi con il varietà; il successo arrivò finalmente nelle commedie musicali a Broadway, alla radio e, improvvisamente sullo schermo quando, nel film Paramount *The Big Broadcast of 1938,* cantò insieme a Shirley Ross la canzone « Thanks For The

Memory ». Da allora, ha interpretato oltre trenta film, compresa la famosa serie delle « Avventure » insieme a Bing Crosby e Dorothy Lamour. Bob ormai è famoso in tutto il mondo, ma mi ha detto che tiene libera la data del mio novantesimo compleanno, nel caso si ripetesse il banchetto che mi fu offerto per il mio ottantesimo compleanno, e gli venga affidato il ruolo di maestro delle cerimonie.

La coppia Martin e Lewis ci riporta ai tempi delle comiche di Mack Sennett: sono dei comici di professione perchè per loro è il pane quotidiano, ma anche perchè hanno innato il vero spirito comico. Effettivamente, alcuni momenti agli studios della Paramount, sono troppo ortodossi per loro e si vorrebbe che i vecchi tempi di piena libertà in cui agiva la compagnia di Sennett fossero tornati. Fu la miseria che unì i due ragazzi, e proprio al momento giusto. I loro numeri (a solo) stavano ormai morendo: Jerry Lewis faceva la parodia di una registrazione fonografica, e Dean Martin si esibiva come romantico canterino di ballate. Il proprietario di un night club di Atlantic City, dove i due si esibivano, disse ad ognuno che avrebbero fatto bene a cambiare il numero. I due, a forza di discutere, decisero che Lewis avrebbe interpretato il ruolo del cameriere impacciato che rovinava l'esibizione canora di Martin. Le cose andarono meglio. Ancora pericolanti, cominciarono a creare dei « numeri » sulla spiaggia durante il giorno ed una volta Martin salvò Lewis che « stava per affogare ». Appena si radunava un po' di gente, i due la arringavano sulle meraviglie del loro numero serale. Finita la tournée ad Atlantic City e migliorato il numero, i due salirono la scala della popolarità nei night clubs, finchè non venne il successo al Capocabana di New York. Una Casa cinematografica offrì una scrittura a Martin: a loro interessava il « magro », ma Dean, si rifiutò di rompere il numero. Infine, Hal Wallis li portò alla Paramount e li provò nel film *La mia amica Irma* con Marie Wilson, il pubblico li trovò simpatici. Ebbe così inizio la loro sbalorditiva carriera cinematografica.

Per Martin e Lewis, fare un film è un piacere; una delle loro maggiori qualità è l'abilità che hanno di creare una comicità spontanea e, spesso, la miglior cosa da fare è di accennare una scena, mettere in moto la macchina da presa e lasciarli fare. Anche senza la macchina da presa, i due, in special modo Jerry Lewis, sono altrettanto matti; può darsi che a lui non piacciono le cadute come

a' Ben Turpin, ma se si tratta di sottolineare una battuta, non ci pensa due volte. Un giorno, Lewis stava facendo colazione al ristorante dello Studio insieme a Martin e ad altri della troupe, quando fu chiamato al telefono. Si alzò di scatto e in un attimo era già dall'altra parte della sala; nello stesso istante un produttore dal proprio tavolo si incamminava verso l'uscita continuando a parlare col proprio assistente. Quando Lewis fu alla loro altezza, cadde quasi ai loro piedi, ma si riprese rialzandosi in un baleno. Prima di continuare verso l'uscita, Lewis si rivolse al produttore: « Che bella pensata! », gli gridò e sparì per la porta del restaurant. Naturalmente, il produttore ci rimase male, sapeva di non aver fatto lo sgambetto a Lewis, ma gli ci volle un paio di minuti per capire che il comico, mentre stava uscendo, aveva visto la possibilità di uno scherzo eseguendolo con un «tempo» perfetto. E' anche vero che questa esuberanza può causare dei dispiaceri, come dimostrò l'episodio dello scooter di Lewis. Credo che il signore scortato da mio figlio Eugene sul « set » di Hecht e MacArthur sarebbe stato disgustato dal fatto che uno scooter dovesse richiedere una conferenza ad alto livello, anzi più di una.

Le strade degli Studios a Hollywood sono piuttosto strette ed il traffico automobilistico vi è proibito. Bop Hope andava dal suo camerino al teatro di posa su di una bicicletta con un cartello: « Bop Hope - disponibile per ricorrenze, circoli, matrimoni », Martin e Lewis si comprarono uno scooter ciascuno e l'esuberanza di Jerry superava quella del proprio mezzo. Cominciammo ben presto a preoccuparci: Lewis prima o poi dovrà cadere per il suo stile da matto scatenato e le conseguenze si immaginavano facilmente. La sospensione della produzione di un film è divenuta ormai una cosa molto costosa e forse era meglio dirgli di andar piano. Sarebbe stato lui il primo a meravigliarsene, ma, appena in sella, la sua esuberanza lo trascinava verso le acrobazie più rischiose, e proibirgliene l'uso non era certo una buona idea. Alla fine, il problema si risolse da sè: lo scooter scappò da solo e Jerry finì a terra, ferendosi ad una spalla e ad un ginocchio. Il film venne sospeso e molte riunioni seguirono. Il che mi fa venire in mente ciò che avrei dovuto dire a quel signore che volle visitare il « set » di Hecht e MacArthur: per avere talenti eccezionali, bisogna sempre saper sopportare preoccupazioni e perdite di denaro; ma ne vale sempre la pena.

Per quanto riguarda i temporali, quello che ebbe un effetto immediato, fu la legge del 1948 che ordinava il « divorzio » fra i cinematografi e le società di produzione: i 1400 locali della Paramount erano direttamente minacciati. Secondo il consiglio del nostro esperto legale, Austin Keough che ci aveva assistito attraverso le difficili acque della depressione, obbedimmo alla ingiunzione anzichè ricorrere alla Corte Suprema, come invano hanno fatto altre Case. Fu costituita una società indipendente, la United Paramount Theaters, attiva ormai da molti anni, tanto da essere in grado di usare parte del sopravanzo liquido per acquistare la American Broadcasting Company. Il « divorzio » fra la produzione e l'esercizio fu l'ultimo atto della guerra che ebbe inizio nel lontano 1917, quando gli esercenti costituirono la First National. Non ho mai pensato si avesse obiettivi monopolistici, come assicurava il Governo, ma l'antica lotta era avvenuta contro il mio desiderio e ora non potevo credere che il « divorzio » avrebbe avuto risultati disastrosi. Tuttavia, il sistema di distribuzione, istituito in molti anni, soffrì un momento di caos e l'incarico di Al Schwalberg, che era a capo della distribuzione, divenne molto più complesso. I nostri cinema in Canadà ed in altre città del mercato straniero non ne risentirono, ma George Weltner, capo della società per le vendite all'estero, aveva i suoi grattacapi a causa della cortina di ferro, del congelamento dei crediti e di altri provvedimenti governativi.

C'era poi anche la televisione; noi vi eravamo già in certo qual modo implicato da quando, nel lontano 1938, avevamo comprato degli interessi nella Dumont e quali proprietari della stazione KTLA di Los Angeles. Il nostro esperto in questo ed in altri campi della tecnica, Paul Raiburn, che nel passato aveva acquistato una certa pratica di ingegneria elettrotecnica, dirige anche gli studi su di una valvola per la televisione a colori e gli esperimenti sul Telemeter, un sistema a gettone per la vendita dei programmi televisivi nelle abitazioni degli abbonati. Tuttavia, non si poteva negare il fatto che la televisione avesse delle ripercussioni sugli incassi dei film. Io non mi sono mai scoraggiato, dato che ho piena fiducia nell'industria cinematografica e nella nostra capacità di superare nuove forme di concorrenza, come abbiamo già fatto nel passato. Alla Paramount, abbiamo sempre avuto ciò che si potrebbe chiamare un « consiglio di condotta » dato che non gli abbiamo mai dato un nome, formato da me, Balaban, Freeman, Raiburn, Schwal-

berg e Russel Holman, che ha fatto parte della società dalla fine della prima guerra mondiale ed è incaricato di coordinare le attività fra la direzione generale di New York e lo Studio di Hollywood. Il comitato cominciò a cercare nuovi sistemi per migliorare il nostro prodotto. Ho già ricordato che Edwin S. Porter stava sperimentando i film tridimensionali nel vecchio studio della Famous Players, quasi quarant'anni or sono e ogni tanto, negli ultimi venti anni, avevamo seriamente pensato di riesumare tali esperimenti. Eravamo convinti che il pubblico non sarebbe stato favorevole agli occhiali verdi e blu necessari ma l'invenzione delle lenti polaroid ridusse in certo qual modo questa obbiezione. Ci muovevamo però con molta cautela, provando al tempo stesso gli schermi giganti ed il sonoro stereofonico, che, a tempo opportuno, sarebbero stati presentati al pubblico per ascoltare, come al solito, la sua opinione.

Nel frattempo, raddoppiammo i nostri sforzi alla scoperta di ciò che il pubblico desiderava come genere di soggetto; appena finito un film, seguivamo molto più da vicino le reazioni del pubblico delle anteprime. Nel caso del film *Road To Bali* (La principessa di Bali) con Bob Hope, Bing Crosby e Dorothy Lamour, ad esempio, tagliammo la seguenza di un balletto acquatico, perchè il pubblico dell'anteprima aveva decretato che rallentava l'azione nel film. Dato che cercavamo di fare del nostro meglio in tutti i campi, concedemmo molte delle nostre energie al lancio dei film. E qui voglio pagare un tributo a quelli della pubblicità. Non capisco però perchè nessuno di loro abbia mai scritto un libro sul loro affascinante mestiere, mentre mi rimane lo spazio per un paio di episodi classici. Il primo e al tempo stesso uno fra i più noti, perchè costituisce un commento ad una certa fase dell'industria cinematografica, si riferisce a Bill Pine e Bill Thomas, che in seguito e fino alla morte del primo erano divenuti produttori per nostro conto. Per lanciare un film intitolato *The Green Parrot* (Il pappagallo verde) pensarono di spedire un pappagallo verde a ciascun redattore cinematografico dei maggiori quotidiani degli Stati Uniti. Secondo il loro piano, ciascun pennuto doveva gridare « Il pappagallo verde, il pappagallo verde » eccetera per inculcare ai giornalisti il titolo del film. Per addestrarli Pine e Thomas misero tutti i pappagalli in una stanza e fecero suonare per ore un disco che ripeteva il titolo. Gli allievi si dimostrarono molto bravi e in poco tempo tutto era pronto per la spedizione nelle varie reda-

zioni, quando a qualcuno venne in mente di cambiare il titolo del film!

Il cinema Paramount a New York fu teatro di una trovata pubblicitaria alla quale si dice che Frank Sinatra debba il proprio successo e che iniziò ad una moda il cui gusto è un poco discutibile. L'autore di questa trovata fu George Evans, che in quell'epoca era agente di Sinatra. Per il debutto del cantante sul palcoscenico del Paramount, Evans prese una quindicina di ragazze e le dispose strategicamente nella sala con la precisa istruzione di strillare a pieni polmoni, appena Sinatra attaccava le prime note; un paio dovevano anche afflosciarsi e svenire. Evans aveva noleggiato un'ambulanza per imbarcare le due svenute, all'ingresso del cinema in Times Square. Sinatra cominciò a cantare, le ragazze a strillare e quelle due svennero. Accadde poi una cosa che Evans non aveva previsto: una specie di isterismo collettivo prese tutte le ragazze presenti quel giorno e molte svennero sul serio senza alcuna pretesa di pagamento e si dovettero chiamare molte ambulanze vere per trasportarle all'ospedale. Naturalmente, gli articoli sui giornali furono molto più lunghi del previsto e le azioni di Sinatra salirono al cielo, mentre ormai per abitudine le ragazze continuavano a strillare e svenire.

Un pubblicitario, che sia entusiasta del proprio lavoro, ama le trovate, ma la maggior parte della sua attività riguarda la pubblicazione di notizie sul film da parte della stampa a partire dal momento in cui esso è stato concepito. Nel caso, per esempio, di *Il più grande spettacolo del mondo* di Cecil B. De Mille, il nostro capo della pubblicità Jerry Pickman (un ex-battitore della squadra dei Dodgers di Brooklyn) cominciò a batter la grancassa due anni prima della data di uscita del film. Pickman legge tutti i soggetti originali tenendosi al corrente di tutti i cambiamenti per poterne dirigere la pubblicità, che viene di solito preparata con molto anticipo. Un ufficio a Hollywood, sotto la guida di Teet Carle, mette in circolazione articoli su vari attori protagonisti di film e cerca di passare materiale interessante ai columnists come Hedda Hopper (che è stata un'attrice della Paramount), Louella Parsons, Sidney Skolsky, Jimmy Fiddler, e molti altri, che si occupano di cinema. L'ufficio di New York, sotto la guida di Herb Steinberg, si occupa invece dei film dopo la loro uscita. Pickman mandò a Sarasota nella Florida i suoi uomini, quando De Mille e la sua troupe ini-

ziarono le riprese del film nell'accampamento invernale del circo Ringling Bros-Barnum e Bailey e vi rimasero per tutto il periodo della produzione del film. Talvolta forse gli addetti alla pubblicità temono che le proprie affermazioni non vengano prese per vere, dato che essi si fecero rilasciare delle dichiarazioni dai vari giornalisti che avevano seguito di persona i volteggi di Cornel Wilde e Betty Hutton al trapezio.

De Mille è altrettanto meticoloso nella pubblicità quanto nella produzione dei propri film. Una volta, egli si trovò vicino a Herb Steinberg che indicava ad un fotografo di un settimanale dove avrebbe potuto fare una ottima fotografia a Betty Hutton sul trapezio.

« Come lo sa? » gli chiese De Mille.

« Ma, credo sia una buona inquadratura », gli rispose Steinberg. De Mille si fece portare un seggiolino: « Non lo può sapere, finchè non lo vede con i suoi occhi » e Steinberg fu alzato fino al tendone. De Mille accettò la proposta di Pickman di far partecipare Betty Hutton, Cornel Wilde, Jimmy Stewart e tutti gli altri interpreti del film agli spettacoli del circo durante la stagione del 1951, e questo creò nel pubblico un'aspettativa enorme. Sappiamo sempre che un film di De Mille farà quattrini, ma questa volta ci ingannammo, dato che *Il più grande spettacolo del mondo* ha incassato una cifra molto superiore alle nostre più rosee previsioni: dodici milioni di dollari, la più alta cifra di quell'anno. L'Oscar che il film portò a De Mille costituisce un giusto tributo all'uomo che io considero il più grande della industria dello spettacolo.

E che dire del 3-D? Come ho già ricordato, Edwin S. Porter stava facendo degli esperimenti sui film tridimensionali quasi quarant'anni or sono nel nostro vecchio studio della 26ma Strada. Dovemmo mettere il progetto da parte, dato che bisognava prima risolvere altri elementari problemi del cinema muto. Ogni diecina di anni, da allora, si è verificato un risorgere di esperimenti. Poco prima della seconda guerra mondiale, ci occupammo ampiamente del progetto e qualche visitatore della Fiera Mondiale di New York si ricorderà forse di avervi veduto i film tridimensionali; ma avemmo modo di notare che la cosa non destava grande interesse ed infatti, il pubblico ci dimostrò di non essere ancora soddisfatto del 3-D. Una sera di autunno del 1952, però, il pubblico rispose affermativamente, e, per me, in tono molto positivo. Si trattava della prima del Cinerama a New York, la sera del 30 settembre. Il Cine-

rama non è tridimensionale, ma dà l'effetto di unire insieme gli attori ed il pubblico quasi allo stesso modo. Ciò che quella sera mi fece maggiormente impressione fu la magnifica reazione del pubblico.

L'industria cinematografica veste ancora panni dimessi. I giorni del trionfo appartengono tuttora al futuro.

(*Fine*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong; *traduzione di VIERI NICCOLINI. Copyright by Adolph Zukor*, 1953. *Ediz. originale*: *G. B. Putnam's, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su* « *Bianco e Nero* » *anno XVII, n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *anno XVIII, nn.* 2, 3, 5, 7, 8 e 11 (*febbraio, marzo, maggio, luglio, agosto e novembre* 1957); *anno XIX, nn.* 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10-11 e 12 (*gennaio, marzo aprile, giugno, luglio, settembre, ottobre-novembre e dicembre* 1958); *anno XX, n.* 4 (*aprile* 1959).

MICHELE LACALAMITA Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441